ألبير كامو
حصّتنا من الغريب

جولان حاجي
بين دمشق وحلب

بوجمارتي
بائع السحب

مجاناً مع العدد كتاب:
عبقرية مُحَمّد
عباس محمود العقاد

www.aldohamagazine.com

الدوحة

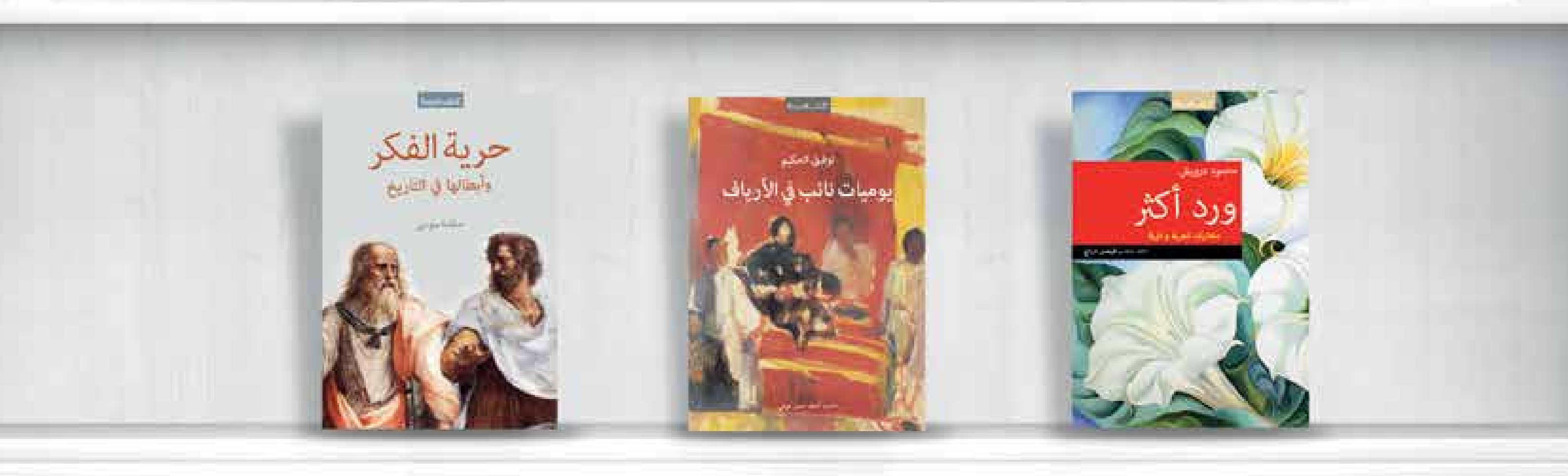
ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية

العدد 72 - أكتوبر 2013

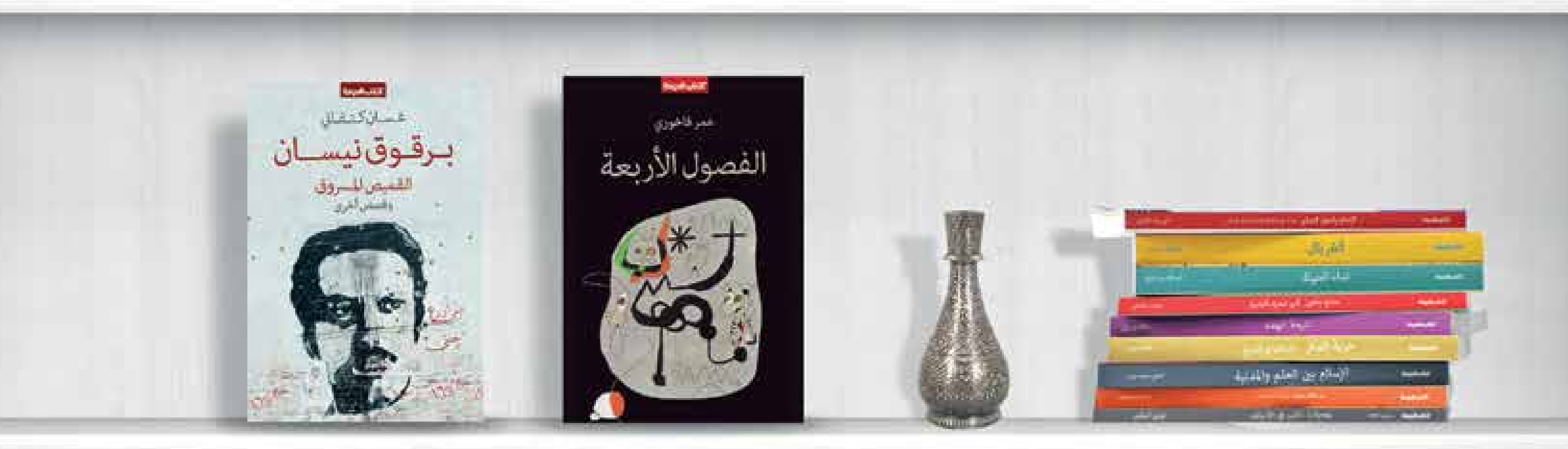
جمال حمدان
عُزلة العَالِم



صدر في سلسلة كتاب الدوحة







يمكنكم تصفح النسخة الإلكترونية من كافة إصدارات السلسلة
على موقع مجلة الدوحة الإلكتروني **www.aldohamagazine.com**



وزارة الثقافة والفنون والتراث
الدوحة - قطر

استشراف المستقبل

لقد أصبح التفكير في المستقبل والعمل من أجله جزءا من التخطيط الاستراتيجي على كافة المستويات الفردية والمؤسساتية ، والمجالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية ،حيث يعد تصور المستقبل ورسم ملامحه آلية فعالة لاستثمار معطيات الحاضر في بناء المستقبل المأمول .

ومن هذا المنطلق عقدت جمعية مستقبل العالم مؤتمر مستقبل العالم لعام 2013 خلال الفترة من 19 إلى 21 يوليو 2013 ،في مدينة شيكاغو بالولايات المتحدة الأمريكية وناقش المؤتمر قضايا مستقبلية مهمة في مجالات متعددة كالعلوم والتكنولوجيا والتعليم والتعلم ، ومن القضايا اللافتة للنظر بشكل يدعو إلى العجب والتأمل هو مناقشة تصور شكل الحياة عام 2100 ، أي بعد أكثر من ثمانية عقود ونيف ، وما ذلك إلا لأنهم يرونه قريبا ، ونراه نحن العرب بعيدا ، وهي حالة تجسد الفرق في التفكير والاهتمامات بيننا وبينهم . لقد كونوا لمستقبل العالم جمعية علمية تدرس وتبحث وناقشوا أهم القضايا المتعلقة بالمستقبل من خلال استقراء الأحداث والتطورات العلمية ، ولكننا نحن العرب ما زلنا غارقين في بحر أهوائنا وخلافاتنا ، لا يجاوز نظرنا أصابع أقدامنا ثم نتطلع من بعد ذلك إلى التطور واللحاق بركب الأمم المتقدمة !!!

التفكير في المستقبل هدف استراتيجي لكل دولة ترغب في أن تجد لها مكانا بين الدول ، ومن واجبها توفير كل الإمكانات التي تيسر لها استشرافه وحسن إدارته لصالح شعبها بما يحقق أهدافه وطموحاته .

وهناك فرق كبير بين الحديث عن المستقبل والعمل من أجل المستقبل ، فالأول أحلام تسبح في عالم الخيال أما الآخر فهو تحويل الرؤى إلى أهداف محققة ذات نتائج ملموسة تسهم في صنع المستقبل وتجعله قريب المنال .

العمل من أجل المستقبل تفكير عميق في الحاضر بوصفه جزءا من المستقبل لتحديد الغايات والأهداف وتحليل الأوضاع ودراسة التغييرات وإدراك التطورات ورسم السياسات التي تضمن السيطرة عليها وتوجيهها بما يخدم تطلعات المستقبل واحتمالاته .

ومما يقتضيه استشراف المستقبل العمل على منهج يتسم بالشمولية واستقراء الأولويات وتشابك المسارات وتقدير الاحتمالات الممكنة وغير الممكنة ووضع خطط شاملة للتنمية والإفادة من التقدم العلمي والتكنولوجي والتراكم المعرفي لرسم سيناريوهات المستقبل وبدائله

أما آن للجامعات العربية ومراكز البحث المتخصصة أن تستشرف مستقبل العالم العربي وتفكر جديا في رسم ملامح الحياة العربية في 2100 وتقدم للمواطن العربي بانوراما المستقبل بكل أبعاده وزواياه .

رئيس التحرير

جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير ويفضل أن ترسل عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص ممج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:
تليفون : 44022295 (974+)
تليفون - فاكس : 44022690 (974+)
ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:
aldoha_magazine@yahoo.com

مكتب القاهرة:
34 ش طلعت حرب، الدور الخامس،
شقة 25 ميدان التحرير
تليفاكس: 5783770
البريد الإلكتروني:
aldoha.cairo@gmail.com

الدوحة

ثقافية شهرية

العدد
72

السنة السادسة - العدد الثاني والسبعون
ذو القعدة 1434 - أكتوبر 2013

تصدر عن

وزارة الثقافة والفنون والتراث

الــدوحــة - قــطــر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتي يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجدداً في نوفمبر 2007. توالى على رئاسة تحريرالدوحة إبراهيم أبو ناب، د. محمد إبراهيم الشوش و رجاء النقاش.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريالاً
الدوائر الرسمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

دول الخليج العربي	300 ريال
باقي الدول العربية	300 ريال
دول الاتحاد الأوروبي	75 يورو
أمـيـركـا	100 دولار
كـنـدا واسـتـرالـيـا	150دولاراً

رئيس قسم التوزيع والاشتراكات

عبد الله محمد عبدالله المرزوقي

تليفون : 44022338 (974+)

فاكس : 44022343 (974+)

البريد الإلكتروني:

al-marzouqi501@hotmail.com

doha.distribution@yahoo.com

ترسل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفية أو شيك بالريال القطري باسم وزارة الثقافة والفنون والتراث على عنوان المجلة.

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

وكلاء التوزيع في الخارج:

المملكة العربية السعودية - الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع - الرياض- ت: 0096614871262 - فاكس: 0096614870809/ مملكة البحرين - مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف - المنامة - ت: 007317480800 - فاكس: 007317480819/دولة الإمارات العربية المتحدة - المؤسسة العربية للصحافة والإعلام - أبو ظبي - ت: 4477999 - فاكس: 4475668/ سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379/ دولة الكويت - شركةالمجموعة التسويقية للدعاية والإعلان - الكويت - ت: 009651838281 - فاكس: 0096524839487/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ الجمهورية اليمنية - محلات القائد التجارية - صنعاء - ت: 0096777745744 - فاكس: 009671240883 / جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/الجماهيرية الليبية - دار الفكر الجديد لاستيراد ونشر وتوزيع المطبوعات - طرابلس - ت: 0021821333260 - فاكس: 0021821332610 / جمهورية السودان - دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع - الخرطوم - ت: 0024915494770 - فاكس: 00249183242703 / المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214/ الجمهورية العربية السورية - مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - ت: 00963112127797 -فاكس:00963112128664

الأسعار

دولة قطر	10 ريالات
مملكة البحرين	دينار واحد
الإمارات العربية المتحدة	10 دراهم
سلطنة عمان	800 بيسة
دولة الكويت	دينار واحد
المملكة العربية السعودية	10 ريالات
جمهورية مصر العربية	3 جنيهات
الجماهيرية العربية الليبية	3 دنانير
الجمهورية التونسية	2 دينار
الجمهورية الجزائرية	80 ديناراً
المملكة المغربية	15 درهماً
الجمهورية العربية السورية	80 ليرة

الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
الجمهورية العراقية	3000 دينار
المملكة الأردنية الهاشمية	1.5 دينار
الجمهورية اليمنية	150 ريالاً
جمهورية السودان	1.5 جنيه
موريتانيا	100 أوقية
فلسطين	1 دينار أردني
الصومال	1500 شلن
بريطانيا	4 جنيهات
دول الاتحاد الأوروبي	4 يورو
الولايات المتحدة الأميركية	4 دولارات
كندا واستراليا	5 دولارات

الغلاف:




حسين بيكار
مصر (1913 - 2002)

مجاناً مع العدد:

عبقرية محمد
عباس محمود العقاد





طست وكرسي
عبد الفتاح كيليطو



عبدالهادي الوشاحي
الفنان والإنسان القيمة والقامة

سوء فهم فظيع!
هدى بركات





ملف

جمال حمدان عُزلة العَالِم في زمن الاستبداد

د. ياسر ثابت
بليغ حمدي إسماعيل
سامي كمال الدين
محمود عبد الوهاب
د. زبيدة عطا
إيهاب الحضري

اليمن: ثورة نساء

اليمن : أحلام رحومة

أثار، مؤخراً، فيديو فتاة يمنية صغيرة فَرَّت من بيت والديها، وانتشر على (اليوتيوب) ردود فعل دولية عن وضع حقوق المرأة والطفل في بلد تنتشر فيه ظاهرة زواج الأطفال في اليمن بين البنات أكثر من انتشارها وسط الأولاد. ويتفق الكثيرون على أن هذه الظاهرة هي الآن أقل انتشاراً مما سبق. ومع ذلك فإن الأرقام المرصودة حديثاً تبين أن المشكلة لازالت مستمرة وراسخة خاصة في الأرياف.

وغالباً ما يتخذ قرار الزواج الآباء وكبار السن، وهم الذين يحددون الزوجة للابن والزوج للبنت دون إعطاء طرفي الزواج، وخاصة البنت، حق الاعتراض أو الاختيار.

يوضّح تقرير حديث صادر عن مركز دراسات وأبحاث النوع الاجتماعي بجامعة صنعاء أن نحو 52 % من الفتيات اليمنيات تزوَّجن دون سن الخامسة عشرة خلال العامين الأخيرين، مقابل 7 % من الذكور. وتصل نسبة حالات زواج الطفلات إلى 65 % من حالات الزواج، منها 70 % في المناطق الريفية. وفي حالات لا يتجاوز عمر الطفلة المتزوجة الثماني أو العشر سنوات.

وكشف التقرير عن فجوة عُمرية كبيرة بين الزوجين، تصل في بعض الأحيان إلى حالات يكبر فيها الزوج زوجته بـ 56 سنة.. وأوضح أن الأغلبية ممن تم استطلاع أرائهم في الفئة العمرية أقل من 18 سنه رأت أن سنّ الزواج الأنسب للفتاة هو بين 15 إلى 16 سنة، وللفتيان بعد حصولهم على العمل أو توفير المهر .

تتضافر عدة أسباب وعوامل اجتماعية وثقافية واقتصادية للوقوف خلف ظاهرة زواج الأطفال في اليمن، من أهمها القيم الاجتماعية التي تنظر إلى الزواج المبكر باعتباره صيانة من الانحراف. حيث يعتقد الكثير من أولياء الأمور أن زواج البنت وهي صغيرة ضمان للحفاظ على شرفها وشرف العائلة، وأن زواج الصبيان بعد بلوغهم مباشرة يحميهم من الانحراف وممارسة «الفاحشة». كما يلعب الفقر دوراً رئيسياً في انتشار الظاهرة. فهو يجبر الكثير من الأُسَر على تزويج بناتها مبكراً للتخفيف من العبء المالي الذي يفرضه وجودهن مع أسرة الأب.

وتقول الدكتورة حسنية القادري رئيسة مركز دراسات النوع الاجتماعي إن الدراسات العلمية أثبتت أن المشكلة الأساسية تكمن في «ثقافة الخوف» على البنت وحمايتها وتوفير الأمان لها لأنها تتحمَّل مسؤولية شرف الأسرة».

ويقول وليد البشير مدير مكتب المنظمة السويدية لرعاية الأطفال في صنعاء إن واحداً من أسباب ظاهرة زواج الأطفال في اليمن هو أن القوانين اليمنية لا تحدد سناً للزواج، مشيراً إلى أن قانون الأحوال الشخصية اليمني لعام 1992 كان يحدِّد الحد الأدنى لسنّ الزواج بخمس عشرة سنة، لكن وبموجب تعديل حدث في 1998 تم سحب المادة التي تحدِّد تلك السنّ. ومن ثم لم يعد في القانون ما يمنع زواج الأطفال.

ويضيف البشير: «إن اليمن تعاني من مشكلة أخرى تتمثل في تضارب القوانين النافذة في تحديد سن الطفولة. وفي بعض الأحيان يُعتبر أن سنّ البلوغ هو سنّ الرشد، الأمر الذي يترتب عليه تمييز قانوني بشأن التعامل مع الأطفال في السّن نفسه، لأن سنّ البلوغ ليست واحدة بين البنات والأولاد، وهي تتفاوت من شخص لأخر».

وتطالب العديد من منظمات المجتمع المدني بتعديل قانون الأحوال الشخصية النافذ بحيث يحدِّد سنّ 18 عاماً كحدّ أدنى للزواج. لكن هذه المطالبة تصطدم برفض بعض أعضاء مجلس النواب وعدد من رجال الدين في المجتمع .

ويقول كثير من المدافعين عن زواج الصغار أن الإسلام لم يحدِّد سنّاً للزواج، بل حثَّ على الزواج المبكر. ويتساءل الداعية الدكتور مازن مطبقاني: «ماذا يفعل الشباب بغرائزه وشهواته إذا تأخَّر سنّ زواجهم إلى ما بعد تخرُّجهم في الجامعة؟». ويتحدث إسلاميون عن أضرار كبيرة لتأخُّر الزواج «في عصر شهد ثورة جنسية عن طريق الأطباق الفضائية والإنترنت بما تحويه هذه الوسائل من ثقافة جنسية غير منضبطة وبصورة متاحة للجميع».

لكن وبالمقابل فإن هناك رجال دين يعارضون زواج الأطفال. وهنا يرى الدكتور مرتضى المحطوري أن «زواج الصغيرة دون رضاها وإدراكها باطل».

من جانبه أوضح الدكتور حسن الأهدل أستاذ الفقه وأصوله بكلية الشريعة بجامعة صنعاء أن المذاهب السّنّية الأربعة أجمعت على عدم جواز إجبار الصغيرة على الزواج إلا لمصلحة. وقال إنه لا يجوز تزويج الفتاة إلا بعد أن تكون عاقلة وبالغة



برضاها واختيارها». ووصف زواج الصغيرة بأنه «كارثة».

يؤكّد تقرير مركز دراسات النوع الاجتماعي أن الفتيات اليمنيات يُحرمن من حقوقهن كأطفال ومن طفولتهن. وأن تحضير الطفلات للأمومة في سن مبكرة يخلق شعوراً مفادُه أن الزواج هو الهدف الرئيسي للفتيات. ويوضّح أن هناك علاقة قوية بين الزواج المبكر وارتفاع نسبة العنف المنزلي ضد الفتيات. بالإضافة إلى ارتفاع عدد حالات الطلاق بين الأزواج الصغار.

ومن المؤكد أن الزواج المبكر يؤثر بشكل سلبي على جهود التنمية. وترى الدكتورة حسنية القادري أن هذا النوع من الزواج هو السبب الرئيسي في انعدام التعليم بين الفتيات أو قطعه في سنّ مبكرة، وغياب برامج تمكين المرأة. وهذا يشرح وصول نسبة الأمية بين النساء في اليمن إلى أكثر من 70 %. وتوصلت ورشة عمل نظّمَتها اللجنة الوطنية (اليمنية) للمرأة إلى أن زواج الصغيرات يؤدي إلى تحول المرأة إلى إنسان ضعيف جسدياً وسيكولوجياً وثقافياً واجتماعياً ومعرفياً، ومن ثم فهو يجعلها عرضة لكافة أشكال العنف، ويُعَدّ انتهاكاً لحق الطفلة في النمو والتطوُّر وغير ذلك من حقوقها الإنسانية.

ويُعَدّ زواج الأطفال في اليمن أحد أهم أسباب اتساع مشكلة الفقر، وضعف المشاركة الاقتصادية للمرأة. ويساهم بالدور الأكبر في ارتفاع معّدل النمو السكاني في اليمن الذي يسجل نسبة 3.5 %. وهو من أعلى المعدلات السكانية في العالم.

واتّضح أن الظروف التي تواجهها الفتيات والأمهات الصغيرات جعلت ترتيب اليمن يأتي في نهاية قائمة مؤشر الأمومة لعام 2007، حيث جاءت في المرتبة 31 من بين 33 دولة من أقلّ الدول نمواً.

تكشف الدكتورة أمل محمد أحمد أخصائية أمراض النساء والولادة أنها تتابع الآن حالة طفلة حامل وهي في الثالثة عشرة من عمرها، وتبين أن الجنين وبعد أن دخل الآن في شهره الثامن لم يعد قادراً على الحركة الطبيعية في بطن الأم بسبب ضيق الحوض. وتوضّح أنه في هذه الحالة التي تتكرر كثيراً عند الأمهات صغيرات يتم غالباً اللجوء إلى الولادة القيصرية.

وتؤكّد أن الحمل المبكر يُعتَبر مشكلة تعاني منها الكثير من الصغيرات في اليمن. وهو كثيراً ما يتسبب في النزف الدموي الحاد. ويمكن أن يتسبب في ارتفاع ضغط الجنين أو ما يسمى بالتسمُّم الحملي، وما يصاحبه من أعراض خطيرة مثل ارتفاع ضغط الدم وظهور البروتين في البول، واختلال وظائف أعضاء الجسم والجهاز العصبي. كما يمكن أن يؤدّي إلى انفجار الرحم، أو يؤدّي إلى الحمل العنقودي الذي يمكن أن يتحوَّل إلى سرطان.

وتَعزي الدكتورة أمل معاناة الكثير من اليمنيات من آلام الظهر المزمنة إلى الحمل المبكر الذي يسبب ضغطاً على العمود الفقري قبل اكتمال نموه، فيسبِّب آلام ظهر مبرحة تستمر طول العمر.

وبسبب الزواج والحمل المبكرين تحتلّ اليمن نيل القائمة في معدّلات الدول الأكثر عرضة لظاهرة وفيات الأمهات، والتي تقدر بخمسة آلاف حالة وفاة في العام الواحد.

فهل اليمن الجديد، وبعد ثورة شهدتها البلد سيؤسِّس لدستور يضمن حقوق المرأة والطفل؟ أم سيطغى العرف والتقاليد على هذا الدستور وبالتالي حرمان المرأة من حقوقها وحرمان الطفولة من براءتها؟

شعراء الجزائر غاضبون من الوزير الأول

الجزائر - نوّارة لحرش

أثارت تصريحات رئيس الوزراء الجزائري عبد المالك سلال، أثناء كلمة له في ندوة حول «رهان قطاع التربية بالجزائر»، استياء وسخط الكثير من الشعراء والمثقفين الجزائريين، الذين سارعوا من خلال مقالاتهم وعبر صفحاتهم على «تويتر» و«فيسبوك»، إلى التنديد بتصريحات سلال، التي خلطت بين الشعر وآية قرآنية كريمة، وانتقصت من قيمة الآداب والفنون وحتى من كتاب الله. سلال في خرجته الغريبة قال: «ليس بالشعر وبـ«قل أعوذ برب الفلق» نبني البلاد. الدفاع الوطني لا يُبنى بالشعر وكلام من سبيل «وملّتي واعتقادي»، ملّتي واعتقادي لن توصل إلى شيء». ثم أضاف باستهزاء وبنبرة متهكمة: «من يريد أن يبقى في الشعر وفي «قل أعوذ برب الفلق»، فليبق في الشعر وفي «قل أعوذ برب الفلق». هذه التصريحات قوبلت بعاصفة من الاستنكار والغضب، واعتبرت بمثابة إهانة مقيتة في حق الدين والأدب والشعراء من طرف مسؤول بحجم وزير أول.

وكان الشاعر عاشور فني قد كتب على صفحته بموقع التواصل الاجتماعي «فيسبوك» أكثر من مرة، معلّقاً على تصريحات سلال ومنتقداً ومستنكراً في الوقت ذاته: «بعد سخرية الوزير الأول من الشعر والأدب والتاريخ والعلوم الإنسانية عموماً أفكر بجد في حالة تلاميذ الأقسام الأدبية وفي طلاب كليات العلوم الإنسانية والاجتماعية. وفي الأساتذة أيضاً. كانت السخرية والاستهزاء في إطار شخصي من عائلاتنا ومن أساتذتنا. أما الآن فمسؤول في الدولة



هو الذي يستهزئ بالأدب والشعر والتاريخ والعلوم الإنسانية». وأضاف فني: «في بداية السنة الدراسية، لم تتغير الأمور كثيراً إلا في اتجاه الأسوأ (حكومة سيئة وشعراء أسوأ).

و واصل صاحب ديوان «رجل من غبار» تعليقاته المستنكرة والمستاءة ومن بينها قوله: «لا شك أن النقابات بالمرصاد للوزير الأول، نتساءل عن موقف اتحاد الكُتّاب مثلًا!. للشعراء ربٌّ يحميهم». وفي سياق حديثه دائماً عن خرجة سلال قال فني: «كانت السخرية من تخصصات الأدب والعلوم الإنسانية شخصية أو جماعية في إطار الأصدقاء والأقارب. فها هي على لسانه (الوزير الأول) تتحوّل إلى سخرية عمومية».

من جهته وجّه المفكر أحمد دلباني، رسالة مطوّلة إلى الوزير الأول، نشرها عبر صفحته على (فيسبوك) وفي بعض الجرائد، كما تناقلتها عدة مواقع، وتقاسمها معه بعض الكُتّاب والإعلاميين والناشطين الفيسبوكيين. ومن بين ما ورد فيها قوله: «لقد تألمتُ، شخصياً، وامتعضتُ كثيرًا من وُرود شطر من قصيدة مشهورة لأبي العلاء المعرّي، على سبيل السخرية وانتقاص القيمة، في حديثكم أمام مُدَراء التربية. وأظنكم لا تعرفون عن هذه الشخصية الأدبية والفكرية الشيءَ الكثير. لذا أراني، مُلزَماً بتقديم اعتذار شخصي لشاعر الفلاسفة وفيلسوف الشعراء، عن هذا التهكُّم الذي لم يكن في محلّه صراحة. كما أراني، من جهة أخرى، مُلزماً بتوضيح ما يُمثّله المعري في تراثنا الشعري والفكريّ العربي المشترك».

وأضاف صاحب «مأدبة المتاهة»: «تألمتُ، كذلك، من إشارتكم السّاخرة إلى آية قرآنية على أنها بيتٌ من الشعر. هذا الأمرُ مُخجل صراحة. فهناك جهل من جهة عدم المعرفة بكِتاب المُسلمين المُقدّس، الذي تدّعونَ حمايته والدفاع عن القيم الواردة فيه دستورياً. وهناك، من جهةٍ أخرى، استخفافٌ بالإبداع الشعري الذي ظل يُمثّل – عبر تاريخ العالم وعند كل الشعوب – بداية دخول الإنسان زمنَ التاريخ ومُطاردة المعنى بترميز الكينونة.».

واستطرد دلباني، في رسالته المفتوحة: «إنّ أمة لا تحترمُ الشعر، سيادة الوزير الأول، هي أمة لا تحترمُ ذاكرة الإنسانية وهوية الإنسان العميقة من حيثُ إنّ الشعرَ أنسنة للعالم، وإبداعٌ يُوسِّعُ تخومَ المعنى الذي تضيئهُ قناديلُ الخيال الكاشف. ولكنّ المُشكلة لا تتوقفُ عند هذا الحد على ما أرى.».

أما الكاتب والمفكّر إسماعيل مهنانة، فعلّق بجملة مقتضبة لَخّص فيها غضبه من تصريحات الوزير الأول: «سلّال فصل صغير من مهزلة تاريخية كبرى اسمها الدولة الوطنية ما بعد الكولونيالية، لم أثق يوماً

بهذه النّمور الكارتونية حتى أتفاجأ بنتائجها، أو بطريقة إفلاسها.».

في حين أدرج الكاتب وأستاذ الفلسفة محمد نور الدين جباب، تصريحات سلال المتهكّمة على الشعر والشعراء في خانة العداء التاريخي للسياسيين مع الثقافة والآداب. وكتب جباب بحكمة المفكّرين: «رئيس الحكومة الجزائرية السيد عبد المالك سلال (قدّس الله سرّه) عندما تهجّم على الشعر كان على صواب لما قال فيما معناه أن الشعوب لا تتقدَّم بالشعر. هذا الكلام يُعَدّ عين الصواب لأن الشعر ليس وسيلة التقدم بل هو عنوان التقدم، هو ذروة التطور الحضاري، هو قمة ما تتوصل إليه الإنسانية، هو تتويج وعنوان حضاري لهذا الشعب أو ذاك. فلا توجد حضارة كبيرة بدون شعر وفن وموسيقى».

من جهة أخرى استغرب اتحاد عمال التربية والتكوين تصريحات الوزير الأول، واعتبر أن «الوزير الأول لا يفرّق بين الشعر والقرآن، فالشعر ليس «قل أعوذ برب الفلق»، كما استنكرت عدة جمعيات ومنظمات ثقافية وتربوية تصريحات الوزير، واعتبرتها إساءة إلى اللغة العربية والعلوم الاجتماعية، وخلطٌ بليد من مسؤول كبير في الدولة بين الشعر والقرآن، وتهكُّم غير لائق على فنون الأدب والشعر خصوصاً. في حين التزم اتحاد الكتاب الجزائريين الصمت، ولم يصدر أي بيان بهذا الشأن.

ردود أخرى كثيرة تباينت وتعدَّدت بين التهكُّم والسخرية، ومنها ما دعا إلى محاكمة، ومساءلة الوزير الأول بتهمة الإساءة للدين والشعراء وانتقاصه من آية قرآنية كريمة ومن قيمة الشعر والآداب.

شاعرة جزائرية تهدِّد بالتعرّي



سلوى لميس مسعي

عبر صفحتها على الفيسبوك، كتبت الشاعرة سلوى لميس مسعي: «أتعرّى إذا ترشَّح بهاء الدين طليبة أو يوسف شقرة للرئاسيات المقبلة». ستاتوس سلوى لميس، وجد صدًى لدى الكثير من أصدقائها الذين سارعوا إلى مشاركتها الستاتوس ونشره على صفحاتهم الخاصة، كنوع من الدعم والتضامن، وأيضاً كنوع من إثارة للموضوع على أوسع نطاق. وفي ردّها على التعليقات التي ترى أنها أساءت فهم المعنى الحقيقي لجملتها كتبت الشاعرة: «قراري بالتعرّي جهراً في ساحة الثورة بعنابة في حال قبول المجلس الدستوري ترشُّح كل من البرلماني (طليبة بهاء الدين، ورئيس اتحاد الكتاب الجزائريين يوسف شقرة) لأن الأول تمكّن بأساليب انتهازية من الوصول إلى البرلمان لزيادة وزنه المالي على ظهر الشعب الفقير، والثاني تَمَّ تنصيبه بأغلبية مزيَّفة بعد أن تدرّج إلى هذا المنصب على شرف نساء الرجال، أؤكّد أنه في حال تدخُّل أي شخص أو هيئة أو حزب بالسلب تجاه ما أعلنت عنه، وتمَّ تناقله عبر الجرائد والمواقع الإلكترونية وغيرها، سأرفع ضدّه دعوى قضائية لدى أهم المنظمات العالمية لحقوق الإنسان وحرية التعبير».

الشاعرة وبعد سَيْل التعليقات الساخرة والمتهكمة التي تهاطلت على صفحتها واصفة موقفها بالشنيع وبغير اللائق - ردَّت بنبرة حازمة منوّهة بأهمية قرارها وبمدى شجاعته وحذَّرت بالتصعيد: «أنوّه شخصياً بأهمية قراري هذا وبمدى شجاعته، وأحذر بتصعيد احتجاجي في حال تعاقب واسترسال التعاليق الساخرة والبذيئة على جدار صفحتي بالفيسبوك أو على صفحات كل من تقاسم التصريح نفسه أو ساند موقفي».

كما قامت بتوضيح فكرتها: «تفطّن بعض الفيسبوكيين للمغزى الفني الذي ابتدعته من خلال قراري بالتعرّي، واعترفوا بالفهم الخاطئ وتقريبهم لكلمة (تعرّي) بـ(التجرُّد من الثياب ونزع الملابس) فيما كنت أقصد تعرية جسد الثقافة الذي ننتمي إليه ككُتّاب وتشكيليين وموسيقيين بعد أن عَفّنه المدعو يوسف شقرة، وبعد تسييسه من طرف بهاء الدين طليبة».

رامونا دياز تفتح جسر حوار شرق غرب

آسفي - عبدالحق ميفراني

لم تتردّد المخرجة الأميركية رامونا دياز Ramona DIAZ، ذات الأصول الفلبينية، حينما سألناها عن هاجس الهوية الذي يسكن جُلّ أفلامها الوثائقية، أن تؤكّد بالإيجاب حضور هذا العنصر في رؤية اشتغالها السينمائي، سواء بوعي أو بدونه، فقد حرصت على - أن تشكّل أفلامها جسر حوار بين الشرق والغرب.

ظلت المخرجة الأميركية رامونا دياز تصرّ على إيصال رأيها هنا للطلبة وللمشتغلين بالمجال السينمائي في ورشة احتضنتها بعض المدن المغربية (أسفي، ورزازات، الجديدة،...).وقد جاءت برفقة دار أميركا في جولة قادتها إلى بعض المدن المغربية لتقديم فيلمها: Don't Stop Believin: Everyman's Journey ، وجورني هي فرقة موسيقية خاصة بموسيقى الروك اشتهرت لسنوات، لكن تراجع إيرادات حفلاتها وبقائها من دون مغنٍّ رئيسي جعلها تبقى بعيدة عن الأضواء، إلى أن ظهر المغني الفليبيني «أرنيل بينيدا» في الـ«يوتيوب»، ليشكّل لقاءً أسطورياً أعاد الفرقة إلى مسارات المجد، فحققت معه أعلى الإيرادات ضمن حفلات قادتها إلى مختلف المدن الأميركية بما فيها أميركا الجنوبية.

تضمَّنَ فيلم رامونا قصتين رئيسيتين: الأولى تخصّ مسار فرقة جورني، والثانية، وهي الفكرة الرئيسية التي دفعت المخرجة إلى التفكير في الفيلم، مسار «أرنيل بينيدا»، هذا الشاب المغني الفليبيني الذي عاش متسكّعاً في مانيلا وسط المخدرات والدعارة والجوع، ورغم محاولته الغناء مع فرقة إلا



رامونا مع الفرقة الموسيقية الشهيرة جورني وارنيل

أن التجربة كان مآلها الفشل. لكن وضع أغانيه على موقع اليوتيوب غيّر مسار حياته بالكامل، حين طلبت منه فرقة جورني الحضور إلى أميركا لتوقيع عقده أصبح حلمه تحقيق مسار ناجح مع الفرقة، هو الذي لم يصدّق يوماً أن ينجح حتى في الفليبين. قدمت رامونا دياز، المخرجة والسيناريست والمنتجة عرضاً موازياً للفيلم من خلال الانتقال إلى «الغرفة الداخلية» في كيفية إنتاج فيلم وثائقي، انطلاقاً من الفكرة والتي تعتبر مركزية للشريط مادام الفيلم غير روائي ولا يحتاج إلى سيناريو قائم بذاته.

أعاد المسؤول في السفارة الأميركية بمانيلا عبر إيميله، جَرْد تفاصيل حصول «أرنيل على التأشيرة»، وكيف أن الموظف لم يصدّق البتة أن هذا «الفليبيني» سيسافر إلى أميركا ليوقّع عقداً مع فرقة جورني، لذلك طلب منه الغناء. تفاصيل هذا الإيميل أغرت المخرجة رامونا دياز، ما دفعها إلى التفكير في مصاحبة هذا الشاب القادم من بلدها الأصلي الفليبين، في رحلة كانت صعبة لأنها احتاجت إلى موافقة الفرقة الشهيرة واحتاجت إلى سنتين متواصلتين من التصوير، ناهيك عن الصعوبات التي اعترضتها أثناء التصوير، خصوصاً أن فريقها التقني المؤلّف من ستة أفراد كان مجبراً على التنقّل والسفر مع الفرقة طيلة الحفلات لأسابيع وشهور.

يرسم الفيلم عموماً مسار الفرقة الأميركية جورني، ومسار المغني الفليبيني «أرنيل». مع التركيز على هذا الأخير، والذي «آمن بحلم ليحققّه»، حلم أن يتحول إلى مغنٍّ مشهور بعدما عانى الأمرّين في الفليبين. ثمة لحظات قوية في الفيلم، حيث يختلط مسار المخرجة ورؤية نفسها مع «أرنيل» من خلال

تصوير دروب وأزقة مانيلا الغارقة في الفقر، ومشاهد الأطفال وهم يركضون عراة. في هذه العودة، يختفي أحياناً صوت أرنيل ليبدأ صوت الكاميرا وهو يلتقط التفاصيل الجزئية المرصوصة في ذاكرة المخرجة رامونا دياز. علماً أن المخرجة في النهاية اعتبرت، في أثناء مناقشة الفيلم وحول هذه الملاحظة بالذات، أن حضور الهوية في أفلامها سؤال إشكالي وحاضر لديها بقوة، لكن الفيلم وعموم أفلامها جاءت نتيجةً لرغبة جمالية نابعة من فكرة تحاول من خلالها إيصال رسالتها إلى عموم المتفرجين. بالرغم من أن الهدف غير المعلن يظل خلق حوار، من زاوية الفيلم الوثائقي، ما بين الشرق والغرب، وهو الحوار الذي لا تراهن عليه المخرجة فقط، بل تأمل أن تكون أفلامها تساهم في جزء فيه. ونظراً إلى إلمامها ببعض القضايا بين القارتين تتّجه المخرجة في بعض أفلامها إلى إعادة نسج علاقتها بهويتها من خلال الرهان على مواضيع فليبينية، لكن وفقاً لرؤية أميركية جديدة، تقنيةً وإخراجاً سينماتوغرافياً يؤسِّس لعلاقة تقارب بين الضفتين.

وتعتزم مستقبلاً إخراج أول أفلامها الروائية، وهو تحوّل من الإنتاج والكتابة والمسلسلات الدرامية والوثائقي إلى الفيلم الروائي. تحوُّل لا زالت تفكر فيه اليوم، بعدما أمضت سنتين وهي تصوِّر فيلمها الوثائقي «لاتتوقَّف عن الإيمان». وهي الرسالة الإنسانية التي أكّدتها المخرجة في نهاية الفيلم، دعوة مفتوحة إلى ضرورة أن نرسم لأنفسنا مساراً نؤمن به ونناضل من أجل تحقيقه. جزء من المسار الذي خاضته هي في أميريكا ومن خلال دراستها الأكاديمية.

دخول ثقافي
على وقع حمّى «التطبيع»

كان كافياً للناشطة «اليهودية» «عينات ليفي» أن تقوم بنشر صورة بصفحتها على الفيسبوك ليعاد النقاش حول التطبيع مع الكيان الصهيوني،صورة الناشطة اليهودية لوفد يضمّ «طلبة وأساتذة، إلى جانب نشطاء حقوقيين مغاربة» أثار حملة من النقاش حول طبيعة هذه الزيارة التي قادت «الوفد» إلى عدد من المدن المغربية ولمدة 10 أيام. وتساءل البعض عن توقيت الزيارة بموازاة ما يعرفه الشارع المغربي من حراك يهمّ قضاياه «الاجتماعية والسياسية والاقتصادية»وإذا كانت الحكومة المغربية قد صرَّحت أكثر من مرة أنها لا تقيم علاقة مع هذا الكيان، فإن المندّدون بالتطبيع مع الكيان الصهيوني لاحظوا تنامي هذه الزيارات. وكل مرة تحت غطاء ما، وهو ما جعل أحمد ويحمان رئيس المرصد المغربي لمناهضة التطبيع يتساءل مندّداً: من يعطي «التأشيرات لهؤلاء الصهاينة؟» معتبراً الأمر مفارقة عجيبة منكراً بالمسيرات المليونية للشعب المغربي المتضامن بكل فئاته مع الشعب الفلسطيني وقضيته المشروعة.

لقاء الوفد بشخصيات حقوقية معروفة من بينها الناشط منير كجي، وأحمد عصيد، ومريم الدمناتي، والمخرج السينمائي كمال هشكار وغيرهم، جعل الناشط الأمازيغي يردّ على موجة الانتقادات بالإشارة إلى أن «الإسلاميين يحاولون الركوب على القضية الفلسطينية لتغطية فشلهم السياسي»، نافياً أن يكون للقاء أية علاقة بالمسألة الأمازيغية، بل جرت العادة أن يستقبل باحثين في تاريخ المغرب أياً كانت جنسيّاتهم، معيداً التأكيد على موقفه الثابت والمبدئي الذي يعتبر «إسرائيل دولة احتلال، ويتمسَّك بحقّ الفلسطينيين في تأسيس دولتهم»، لكنه يتساءل: لماذا يربط البعض من «التيار الإسلامي والقوميين العرب» بين الأمازيغيين والتطبيع؟من جهة ثانية، سبق أن أعلن التلفزيون «الإسرائيلي» عن خبر «زيارة مجموعة من الصحافيين المغاربة إلى إسرائيل بدعوة من وزارة الخارجية الإسرائيلية، ضمن مساعيها لتحسين صورتها أمام الرأي العام الإسلامي»، ليضاف إلى خبر استقبال طلاب وأساتذة إسرائيليين، ما جعل الأمر، عند بعض المحلّلين يبدو وكأنه مسلسل هادئ ومتواصل لعودة «التطبيع» تحت مسميات جديدة. ولو أن بعضهم أشار إلى أن جلّ الطلاب والأساتذة الذين قاموا بزيارة سياحية للمغرب هم من أصول «يهودية مغاربية»، وهم طلاب مغاربة.

ويشعر بعض الفاعلين بعدم الارتياح لمحاولة ربط «التطبيع» في كل مرة مع المكوِّن الأمازيغي، وهو ما يغذّي نظرة تفريقية للهوية المغربية المبنيّة على التعدُّد. كما يطالب البعض بضرورة النقاش حول مفهوم التطبيع وما المقصود منه، من دون أن يغلّف بمنظور أيديولوجي أو عقائدي.

الإنترنت ساحة خطرة

بيروت - موناليزا فريحة

ألقى انتحار الفتاة البريطانية هانا سميث (14 سنة) في تموز الماضي الضوء على بعض مواقع التواصل الاجتماعي التي باتت تحتلّ حيِّزاً واسعاً في حياة المراهقين، وكذلك على أخطار ظاهرة التخويف في عالم افتراضي لا حدود له ولا رقيب عليه.

كانت هانا مراهقة في الرابعة عشرة من العمر، تلميذة مجتهدة، مرحة وتتمتع بـ«شعبية» واسعة بين زملائها، بحسب أساتذتها. كانت تعيش في قرية ليسسترشاير وسط بريطانيا مع شقيقتها ووالدها الذي يعمل سائق شاحنة. وعلى غرار مراهقات ومراهقين كثر، كانت تمضي وقتاً طويلاً على مواقع التواصل الاجتماعي، وخصوصاً موقع «أسك.إف.إم» الذي يتيح للمراهقين التواصل مع آخرين من دون كشف هوياتهم، وذلك من خلال أسئلة وأجوبة. وفي الثاني من أغسطس الماضي، وجدت جو شقيقتها هانا التي تصغرها بسنتين مشنوقة في غرفتها.

تعرّضت هانا لمضايقات متواصلة من مستخدمي موقع «أسك.إف.إم»، ومقرّه في لاتفيا. فعندما كتبت على الموقع تسأل عن علاج للمرض الجلدي «الأكزيما» الذي عانت منه، شَجَّعها رواد للموقع على تقطيع نفسها أو وضع حدّ لحياتها. وكتب أحدهم لها ببساطة «اشربي مبيضاً».

منذ انتحارها تحوّلت هانا رمزاً للخطر الذي يمثله بعض مواقع التواصل الاجتماعي. وهي ليست الضحية الأولى لهذا الموقع تحديداً، بل هي الضحية الرابعة في بريطانيا وحدها. ومنذ انتشار صورها على الصفحات الأولى للصحف والمجلات البريطانية، صار هذا الموقع العدو الأول للبريطانيين، نظراً إلى الخطر الذي يمثله هذا التهديد الوهمي الذي يفتك بالمراهقين. وانضمّ موقع «فايسبوك» الشهير إلى الحملة ضد موقع «أسك.إم إم»، وزاد عدد أعضاء مجموعة أنشئت على «فيسبوك» في أيلول عام 2012 باسم «أسك.إف.إم يجب الغاؤه» من 20 ألفاً إلى 130 ألفاً خلال أسبوع. كذلك، حضّ رئيس الوزراء البريطاني ديفيد كاميرون على مقاطعته.

وفعلاً، دفعت الحملة ضد الموقع بعض المعلنين إلى هجره، بما فيهم شركة «فودافون» للهاتف الجوال، و«ماك دونالدز» خوفاً من سمعته السيئة التي بدأت تفوح منها رائحة الموت، علماً أن المعلنين كانوا تهافتوا بكثافة على الموقع بعد وقت قصير من إنشائه عام 2010، مندفعين بالنجاح الباهر لهذه اللعبة الجديدة للمراهقين.

الأخوان تيريبين

يدير «مملكة أسك. إف.إم» أخوان هما مارك وإيليا تيريبين. ليس هذا الشابان من عباقرة المعلوماتية في الساحل الشرقي للولايات المتحدة، بل يتحدّران من لاتفيا، البلد الذي قد يجد غالبية المراهقين صعوبة كبيرة في تحديد موقعه على الخريطة. لقد أسَّسس هذا الشابان اللذان لم يتعدّيا الثلاثين من العمر الموقع بأموال والدهما، الجندي السابق في الجيش الأحمر. أما أبرز ميزات هذا الموقع فهو أنه مجاني واسمه ذو وقع جيد: «أسك. إف. إم»، كأنه إذاعة حرة يمكن للمستمعين أن يطلبوا منها ما يشاؤون. وليس المبدأ الذي يقوم عليه الموقع مبتكراً بحيث يمكّن المنتسب من أن يطرح سؤالاً من دون أن يكشف عن هويته، ويقوم آخرون بالردّ عليه. لكن الأخوين أعطياه بعداً عالمياً، إذ ترجما الموقع إلى 36 لغة فبات المنبر المفضّل للمراهقين البلغار والبرازيليين واليابانيين. وعندما سلّط الانتحار الأول المرتبط بالموقع في خريف 2012 الأضواء على الشقيقين تيريبين، غابا عن السمع. وفي المقابلة الوحيدة التي أدلى بها مارك، الشقيق الأصغر، رفض مسؤولية الموقع عما حصل، قائلاً إن «المراهقين البريطانيين هم أكثر قسوة من غيرهم». وعندما شعر بأن الأمور تنقلب ضده، استعان بفريق للاتصالات للحدّ من الأضرار.

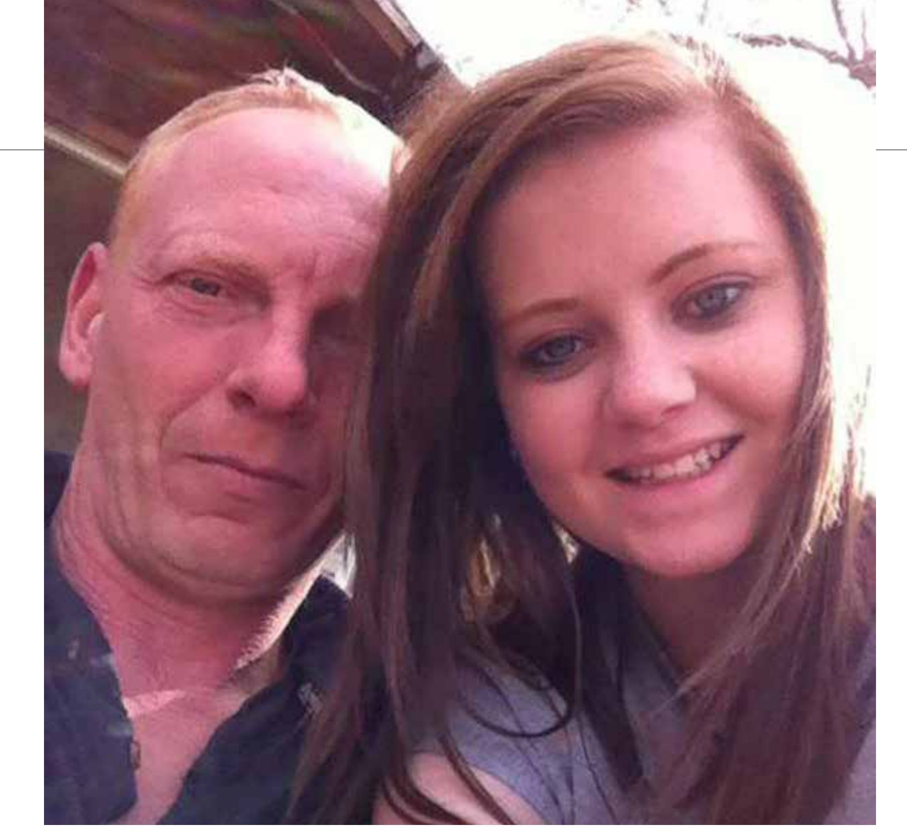
في فرنسا، لم تهتم السلطات لأمر الموقع قبل حزيران الماضي، بعدما نشرت صحيفة «اللوموند» مقالاً عن هذه الظاهرة رفع عدد مشتركي الموقع إلى أكثر من مليون خلال أيام، ونصف المشتركين هم دون الثامنة عشرة.

المشكلة في الإنترنت عموما

يرى بعض المتخصصين في علم الأطفال أن مقاطعة هذا الموقع لن تجدي، فالمشكلة تكمن في التحرُّش والمضايقات على الإنترنت عموماً.

وتقول جوستين أتلان مديرة «إيه إن ڤانس» المتخصصة في حماية الأولاد على الإنترنت لمجلة «إنروكوبتيبل» الفرنسية: «كانت تنبغي مقاطعة (إم.إس.إن) منذ ثلاث سنوات أو فيسبوك منذ سنتين. هو ليس إلا مكاناً إضافياً للمضايقات والتحرُّش. الموقع لم يبتكر شيئاً. المضايقات على الإنترنت موجودة منذ زمن وستبقى موجودة لاحقاً».

وهناك من ينظر إلى ظاهرة



هانا سميث مع والدها

إدمان المراهقين على مواقع التواصل الاجتماعي بطريقة مختلفة، معتبراً أنها تعبير عن تغيُّر مجتمعي أكثر عمقاً. ويقول ستيفان هوغون مؤسِّس معهد «إيرانوس» الذي يُعنى بدور التقنيات الجديدة في تطوُّر المجتمع: «حتى الآن كان بناء الهوية يمرّ بالبحث عن الاستقلال، الاستقلال بالنسبة إلى المجموعة. حالياً، ما يحصل هو العكس، فالفرد لم يعد موجوداً راهناً الا بشبكته ومن أجلها. من أجل فهم مجمتع، يجب إدراك العصب الذي يولده. وفي أيامنا ليس العصب إلا الإدمان. نحن مدمنون على الآخر، وبناء شخصياتنا يتمّ من خلال نظرته».

وفي أي حال، ليس موقع «أسك. إف. إم» ولا المضايقات عبر الإنترنت، وفي شكل أوسع مواقع التواصل الاجتماعي، إلا رموزاً لهذا العالم المسرف في العصرية والذي يمضي فيه كل شيء بسرعة قصوى. فيه معايير جديدة على الراشدين أن يغوصوا فيها من أجل فهم عالم المراهقين.

صورة للشارع

تبدو الإنترنت حقاً صورة للشارع. إنها ساحة عامة يجب عدم ترك ولد فيها وحده. وهنا يكمن الخوف من ألا تكون هانا ومن سبقها آخر ضحايا هذا العالم.

ويتحدّث معالجون كثر عن مرضى قطعوا أذرعهم وأرجلهم وأكتافهم، وألحقوا أضرارا بالغة بمعداتهم، وعن آخرين يعانون اضطرابات خطيرة في الأكل. وثمة بينهم من يرفض الذهاب إلى المدرسة، أو يعاني أرقاً وخوفاً دائمين. هم محبطون وقلقون، ويعانون اضطرابات سلوكية.

وتقول المعالجة النفسية جولي لين إيفانز لصحيفة «التلغراف» البريطانية «تكتظّ عيادتي وعيادات زملائي بأولاد أقلّ سعادة مما كانوا قبل عقد».

في ظل هذه الصورة الكئيبة، هل يمكن تحميل هذا العالم الافتراضي مسؤولية هذه الكآبة التي تسود عالم المراهقين؟. لا تنكر إيفانز بأن الإنترنت ابتكار رائع ومثير وثورة رائعة على أبواب القرن الحادي والعشرين. لم يكن ممكناً تصوُّر تلك الظلال الكامنة خلف الشاشات المضيئة. ولا أحد تعمَّد إنتاج أنظمة تلحق الأذى بالأطفال. إلا أن أكثر ما يقلق هذه المعالجة هو حجم الألم الذي تتسبَّب به هذه الظواهر على الإنترنت للمراهقين وحجم العذابات التي يعانونها.

سبل مكافحة الظاهرة

منذ انتحار هانا، تشهد وسائل الإعلام الغربية، خصوصاً، جدلاً واسعاً في شأن سبل مكافحة ظاهرة المضايقات على الإنترنت والتي بات يتعرَّض لها مراهق من أصل ثلاثة، استناداً إلى منظمة «بيت بالبينغ» (القضاء على البلطجة) التي تقول مديرتها إيما-جين كروس إن «ثلاثة في المئة من الضحايا حاولوا الانتحار نتيجة تشجيع من معذّبين. لا يمكننا البقاء مكتوفي الأيدي. يجب إنقاذ أولادنا».

وتكشف الخبيرة دانييل أدلر أن وضع زر للطوارئ موصول بجهاز مساعدة يعمل 24 ساعة يومياً هو من الأفكار المقترحة؛ إذ يمكن لهذه الآلية كسر دوّامة التحرُّش التي تقيد بعض الشباب بتقديمها منفذاً للخروج أو مساحة للتأمُّل في وقت حساس.

وفي خطوة يمكن أن تمثِّل اختراقاً في هذا الشأن، قام باحثون في جامعة بوسطن بتطوير تقنية مراقبة لمواقع التواصل الاجتماعي قادرة على تحليل المشاركات للتنبُّؤ بحالات انتحار محتملة من مستخدمي تلك المواقع. وطوّرت التقنية ضمن مشروع أطلق عليه اسم «دوركايم»، تيمُّناً بعالم الاجتماع الفرنسي إميل دوركايم، وهو المشروع الذي يهدف إلى الحدّ من حالات الانتحار عبر التنبُّؤ بها عبر مشاركات المستخدمين على الشبكات الاجتماعية الأكثر استخداماً. وتحلِّل التقنية، عبر مراقبة المشاركات على مواقع التواصل الاجتماعي، الكلمات وطريقة بناء الجمل والوسوم التي تتضمنها مشاركات المستخدمين للتنبُّؤ بوجود ميل إلى الانتحار أو احتمالية الإصابة بمرض نفسي، وتستطيع تحليل مشاركات المستخدمين حالياً عبر عدد من الشبكات الاجتماعية، سواء عبر «فيسبوك» أو «تويتر» أو «لينكد إن».

موريتانيا

حزب الشعراء

نواكشوط: عبد الله ولد محمدو

تكتَّل شعراء موريتانيون، مؤخراً، حول مشروع سياسي جديد، وأنشأوا حزباً يحمل اسم «الرؤية الجديدة»، حصل على ترخيص من وزارة الداخلية، ومُنِحت قيادته للشاعر الشاب، الملقب بأمير الشعر الشعبي أحمد ولد الوالد، الذي أدار آخر نسخة من مهرجان اتحاد الأدباء الموريتانيين، ويشغل منصب الأمانة العامة بالحزب نفسه الشاعر النبهاني ولد محمد فال، إضافة إلى عضوية شعراء آخرين يبدو أنهم قرروا عقد قران بين الكلمة الشاعرة والتنظيم السياسي الحزبي، وقد شغلت الساحة الأدبية والفكرية والسياسية بموريتانيا بشأن هذا الحزب الشعري السياسي الوليد في ظرفية تتميز بركود أدبي وغليان سياسي، حيث يتزامن ميلاده مع إعلان الحكومة عن انتخابات بلدية وبرلمانية مثيرة للجدل، تتَّجه معظم الأحزاب السياسية المعارضة لرفض توقيتها، وقد عُرف الشاعر الذي يقود هذا الحزب بقصائده النارية في محاربة «الفساد السياسي»، منها قصيدة «ثروة شنقيط» التي ينتقد فيها النهب الممنهج لثروات الشعب.

عَبَّر الشاعر ولد الوالد في صفحته على الفيسبوك عن رؤية فلسفية لعلاقة الشاعر المتأزِّمة برسالته، يكشف خلالها حظّه العاثر في الحياة رغم خبرته بها، ويقول إن الشعراء «يملكون الشجاعة لقول كل ما يعتقدون، ولكنهم لا يعتقدون كل ما يقولون، ويرفضون



رؤية الأشياء بوضوح، وهم أزهد الناس فيما يكتبون، فصانع الأصنام لا يعبدها، لأنه يعرف المادة التي صنعت منها».

وهو ينعى على هؤلاء الشعراء تعاستهم وشقاءهم رغم تفانيهم في خدمة حكّام لا يقيمون لهم وزناً، إذ إن «حاسَّتهم السادسة هي الفقر». وهم - كما يقول - «تتحطَّم مبادئهم على صخرة المصلحة الشخصية، فيصفِّق كل واحد منهم للحاكم، أما إذا صفَّق الحاكم لأحدهم فإنه الاستثناء الذي يؤيِّد القاعدة».

وبالرغم من اتجاه ولد الوالد الأدبي الملتزم بقضايا وهموم الشعب، وفلسفته الناقدة لعلاقة مختلّة للشعراء بالحاكم، قوامها إطراء وتمجيد لا يرفعهم قدراً، ولا يطعمهم خبزاً، إلا أن كثيرين يرشحون هذا الحزب الشعري الجديد للسعي لاقتناص مكاسب سياسية، خاصة أن رئيس هذا الحزب صَرَّح بمشاركته في انتخابات تتجه أحزاب كثيرة لمقاطعتها.

ومهما تكن نوايا هؤلاء الشعراء فإن هذا التوجُّه الشعري الجديد يُعَدّ تحوُّلاً جذرياً في فلسفة الشاعر العربي التي بدأت مع شعراء النهضة العربية، وتنامت لدى الشعراء الحداثيين، وهي فلسفة ظلت تمقت السياسة، وتنعتها بشَرِّ النعوت، فهل سيمثل حزب الشعراء الموريتانيين الوليد عصياناً على النظرة الاستهجانية للسياسة لدى الشاعر العربي المعاصر؟ أم سيشكل ثورة وتمرداً على الواقع المتردي؟ أم أنه سيراوده الحنين إلى عهد «شاعر البلاط»، ويكرِّس بإنشائه «حزب البلاط» نموذجاً «حداثياً» للمزاوجة بين الإمارة السياسية الحاكمة المتفضلة والإمارة الشعرية المادحة المستمنحة؟

إن تقدم هؤلاء الشعراء الشباب لخوض غمار التنظيم الحزبي ورغبتهم في جسّ ذائقة الشعب الانتخابية للشعر والشعراء يُعَدّ في الحقيقة امتحاناً لمقولة «موريتانيا بلد المليون شاعر» على افتراض شعور المنضوين تحت لواء الكلمة الشاعرة بالتوحُّد في منظومة ذات كلمة سواء.

فهل يحسن الشعراء استمالة الناخب إلى «رؤاهم السياسية» في توجُّههم الحزبي الجديد، وهم من عُرفوا بتسخير الكلمة الشاعرة والبيان الساحر لاستمالة جمهورهم إلى غيرهم من الحكام الساسة؟

إيرلندية تنقل للعالم رؤيتها للأحداث في مصر

القاهرة - أميرة الطحاوي

تقيم الأيرلندية «ماري فوان» في مصر منذ أكثر من 10 سنوات، حيث تدير فندقاً ومطعماً سياحياً بالأقصر، لكن جمهور الإنترنت تعرَّف إليها أكثر عندما بدأت بنشر خواطر وتعليقات عن مجريات الحياة العامة والسياسيّة في مصر عبر شبكات التواصل الاجتماعي.

تقول في مقالها الأخير إن مصر خسرت، ولم تزل تخسر معركة الإعلام الدولي، وإن هناك مبالغة في القول إن البلاد تنجرّ إلى حرب أهلية، كما إن الإعلام الغربي يقارن كثيراً بين حالة مصر وبين التطورات في العراق وسورية. وتنتقد إشارة الرئيس الأميركي أوباما لموقف بلاده من التطورات في مصر وسورية وكأنهما متشابهتان.

وتضرب ماري مثلاً بما نشرته هيئة الإذاعة البريطانية في 27 أغسطس عن كون مصر في «اضطراب دائم» وكيف ركز تقرير الإذاعة على تدمير الأنفاق مع غزة، وأبرز ما نجم عن ذلك من معاناة بحسب من التقتهم هناك. لكن لم تكن هناك إشارة كافية في التقرير نفسه للأسباب الكامنة وراء الموقف المصري من الأنفاق.

تعلّق ماري على أن هذا اليوم تحديداً - مَرَّ هادئاً لحد كبير في مصر، لذا لم تجد أخباراً لافتة عن مصر في شبكة الأخبار الأوروبية «يورونيوز» أو «سي إن إن» الأميركية، ربما لأنهم يهتمون بأخبار العنف أكثر. وتضيف: «إن مصر حالياً تبدو عاجزة عن توفير وبثّ ما يكفي من المعلومات.».

تحاول ماري في موقعها الذي يقدم أحياناً قراءة لتناول صحف أيرلندا وأوروبا للأحداث في مصر، أن تطلع القارئ الأجنبي أيضاً على الأحداث كما تراها هي في مصر، كما تنشر عن الأماكن الآمنة للسياحة في مناطق بالبحر الأحمر وأسوان، تنشر الكثير عن الآثار والحياة الاجتماعية في مصر، تقول إنها ستبقى فيها رغم أنه بالكاد يقصدها زائر كل بضعة أيام بالأقصر، حيث اعتادت أن تقدم لضيوفها قصصاً تراثية تحكيها بنفسها. و على «تويتر» تناقش بحماس، وأحياناً بغضب، بعض آراء



وروايات الصحافيين الأجانب (وبعضهم من الشباب) عن الأحداث في مصر، وتنقل أحياناً عبر موقعها أو حسابها الشخصي في جوجل بلس طرائف وأخباراً مما تشاهده في القنوات المصرية. وتورد ما يصلها من تعليقات تناقشها. كما تدعو السياح الأوربيين لزيارة الأقصر، وتنشر صوراً من وقت لآخر للآثار والأماكن التي تستحق الزيارة بالمدينة. ورغم النوايا الطيبة فإن الجهد الفردي للسيدة «ماري» سيبقى تأثيره على متلقّيه فقط، وهم أصدقاؤها ومتابعوها وبعض متصفّحي قنوات التواصل الاجتماعي. وربما ينبهنا ما تفعله السيدة وحدها إلى ما تحتاجه مصر من إعادة نظر في النافذة التي تطلّ بها على العالم والإعلام الخارجي.

أفلام العيد..

لغز ارتفاع الإيرادات وانحطاط المستوى

القاهرة - محمد حسن

لغز كبير حقّاً.. كيف لفيلم منحطّ أخلاقياً - بشهادة أغلب النقاد - أن يحقق أعلى إيراد يومي في تاريخ السينما المصرية؟؟ هل يعني هذا انحطاط الذوق العام؟ أم يعني تآمر صنّاع السينما بملء الساحة بالأفلام الرديئة لتكون هي الاختيار الوحيد المتاح؟.

الحديث هنا عن فيلم «قلب الأسد» الذي حقق ثاني أيام العيد فقط إيرادات تخطّت حاجز الـ 3 ملايين و300 ألف جنيه مصري ليصبح بذلك صاحب أعلى إيراد يومي في تاريخ السينما المصرية، يليه فيلم «إكس لارج» لأحمد حلمي، الذي حَقَّق 3 ملايين و100 ألف في أحد أيام العيد حين عرض قبل عامين.

علامات التعجب تزداد بعد مشاهدة الفيلم، إذ ليس فيه أي شيء يبرّر ذلك الإنجاز الذي حقّقه بشبّاك التذاكر. القصة ببساطة تدور حول شاب يدعى فارس (الممثل محمد رمضان) تَمَّ اختطافه - حين كان طفلاً - من أبيه الضرير، وتربّى في السيرك مع الأسود والنمور، ثم مارس السرقة. حين كبر تبنّاه عضو مجلس شعب فاسد (حسن حسني)، وطلب منه أن يقتل أحد ضباط الشرطة لأنه يعترض طريقه باستمرار، لكنه يكتشف أن هذا الضابط ابن عمه فيساعده في القبض على عضو مجلس الشعب الفاسد، وينتهي الفيلم. قصة بسيطة





ونمطية، وعلى الرغم من اجتهاد المخرج كريم السبكي، وتميُّز لغة الصورة وكادرات معظم المشاهد، إلا أن السرد الدرامي احتوى على بناءات لا تراعي آداب وأخلاقيات المجتمع.

اللافت للنظر أن أيام العيد شهدت وقائع تستحقّ الوقوف عندها فعلاً، وتَمَّ رصدها بكاميرات بعض المحطّات الفضائية، الجمل الحوارية التي يقولها محمد رمضان في فيلمه بكل ما تحمله من بناءات يردِّدها الشباب، ليس هذا فحسب، بل طريقته في الكلام والملبس وقَصَّة الشَّعر، الأمر وصل إلى توجُّه هؤلاء الشباب إلى كوبري قصر النيل بوسط البلد - المكان نفسه الذي صور فيه محمد رمضان أحد المشاهد - وأخذوا يرقصون بطريقته كما كان يفعل في الفيلم وهم يحملون آلات حادة. هذه الواقعة توضح مدى تأثير السينما في عقول الناشئة وسلوكياتهم، وهو ما يعني أن صناع تلك الأفلام لا ينبغي أن يكون هدفهم الوحيد هو شبّاك الإيرادات، هناك أمور أخرى ينبغي وضعها بعين الاعتبار. فالفيلم السينمائي هو في الأصل قالب ثقافي يحمل قيَماً يجب أن تتَّسق وقيم المجتمع، ينبغي أن يحظى الفيلم وصنّاعه بالحرية اللازمة للإبداع، والمسؤولية اللازمة أيضاً تجاه المجتمع. لكن يبدو أن السبكي لا يعرف سوى لغة الأرقام، والنجاح عنده يُقاس - فقط - بقدر ما يحقِّقه الفيلم من إيرادات.

في موسم عيد الفطر الماضي تمّ عرض 5 أفلام سينمائية لا يوجد بينها استثناء وحيد: جميعها رديئة، ربما تكون هي انعكاس لزمن رديء



تعيشه مصر. فالفن مرآة للواقع، وواقعنا أليم من دون أدنى شك.

بالإضافة إلى فيلم «قلب الأسد» تَمَّ عرض أفلام: «نظرية عمتي»، و«توم وجيمي»، و«البرنسيسة»، وأخيراً «كلبي دليلي».

في فيلم «نظرية عمتي» نشاهد الممثل الشاب حسن الرداد في رداء المنيع الشهير الذي يقدّم أحد برامج التوك شو، ويتعرّض للعديد من المفارقات بسبب شهرته وتزايد عدد معجباته. يقرر ذلك المنيع السفر خارج مصر والاعتماد على عمته (لبلبة) في العديد من شؤون حياته، هذه العمة سبق لها الزواج خمس مرات، ولم توفق في أية زيجة، ولهذا فهي تعطي نصائحها للشباب المتعثّر، وعلى الرغم من تميُّز الفكرة التي كتبها المؤلف والصحافي عمر طاهر، ورغم منطقية سردها درامياً إلا أن المخرج أكرم فريد بالغ في مشاهد الاستعراض والرقص المثير. مشهد واحد في الفراش بين بَطَلي الفيلم يكفي للشعور بالغثيان، حين يقول البطل (ده أحلى انفراد حصل لي في حياتي).. الابتذال، إذن، هو سيد الموقف في «نظرية عمتي».

محاولات إقحام السياسة في دراما الأحداث من أجل عمل كوميديا سوداء، كانت أهمّ سمة في فيلم «توم وجيمي» بطولة هاني رمزي وتيتيانا إخراج أكرم فريد، فهناك أغنية لا محل لها من الإعراب تسخر من عبارات قالها الرئيس السابق محمد مرسي مثل «الحارة المزنوقة» و«الصوابع اللي بتلعب»، على الرغم من أن قصة الفيلم تدور في إطار كوميدي ساخر حول رجل معاق ذهنياً تتوافق قدراته العقلية مع طفل عمره 7 سنوات، مما يجعله يتعامل مع الجميع بجسد رجل وعقل طفل!.

الجدير بالذكر هنا أن هاني رمزي هو الكوميديان الوحيد الذي يخوض الماراثون السينمائي لعيد الفطر، والذي يشهد غياب العديد من نجوم الكوميديا الذين اعتدنا مشاهدتهم خلال ذلك الموسم. ومنهم أحمد حلمي، وياسمين عبد العزيز، وغيرهما.

التدنّي في فيلم «البرنسيسة» واضح للقاصي والداني، فالبطلة (علا غانم) فقيرة تعمل بائعة مناديل، وتقرّر العمل في أحد الملاهي الليلية لتحقيق حلم الثراء.. إلى أن تنتهي حياتها بشكل مأساوي، وعلى الرغم من هذا الانحطاط سواء على مستوى الفكرة أو على مستوى الصورة إلا أن هذا الفيلم حقَّق إيرادات مرتفعة أيضاً، ونافس فيلمَيْ «قلب الأسد» و«توم وجيمي» في اقتسام كعكة إيرادات العيد!.

في فيلم «البرنسيسة» الحركات والإيماءات الدّالّة على الابتذال والانحطاط موجودة تقريباً في كل مشهد، بل والألفاظ أيضاً. في إحدى الجمل الحوارية تقول إحدى البطلات لأخرى: «أنت صايعة وإحنا لَمّيناكي من الشوارع بعد ما كلابه نهشتك».

الفيلم الخامس والأخير هو «كلبي دليلي» بطولة سامح حسين. لغة ركيكة، وأفيهات مكرَّرة، وابتذال، علاوة على أن الفكرة قُتِلت بحثاً عن الكوميديا التي يتمّ صناعتها من شخصية ضابط تتغيَّر بيئة العمل به، فيتمّ نقله من الصعيد إلى مارينا!.

خلاصة القول إن اللغز القائم على ارتفاع إيرادات تلك الأفلام وانحطاط مستواها يحتاج إلى عرّاف، صنّاع السينما الجُدُد لا يعنيهم سوى شبّاك الإيرادات، وبأيديهم يضيِّعون - وهم لا يدرون أو ربما يدرون ولا يبالون تاريخ السينما المصرية الذي يمتدّ لأكثر من مئة عام!.

موسم باريس الأدبي تركيزٌ على الرواية

باريس - أوراس زيباوي

في شهر سبتمبر - أيلول من كلّ عام، يبدأ في باريس الموسم الأدبي. والموسم الأدبي هو هنا، حصراً، موسم الرواية.

هذا العام، صدرت في العاصمة الفرنسية خمسمئة وخمسون رواية فرنسيّة وأجنبيّة مترجَمة إلى الفرنسية، بينما صدرت في الأعوام الماضية قرابة السبعمئة رواية. وهي بالفعل أرقام قياسية نسبةً إلى حركة النشر في أوروبا، بل في العالم أجمع.

مع انكفاء الحركة الفكرية في باريس التي ظلّت حتى الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين من أكثر الحركات الفكرية نشاطاً، ومع انحسار تأثير الأعمال الإنسانية على العموم، داخل الجامعات الفرنسيّة وفي مجال النشر بالأخصّ، أصبح رهان دور النشر السنوي يتركّز على الأعمال الروائية التي تحوّلت شيئاً فشيئاً إلى مادّة استهلاكية من الطراز الأوّل. بات التعاطي مع هذه السلعة الجديدة شبيهاً بالتعاطي مع أيّة سلعة تجارية أخرى، سواء من حيث الإعلان والترويج والدعاية، أو من حيث تناولها النقدي في الإعلام. هكذا، أصبحت سياسة التسويق للكتاب تسبق، في أغلب الأحيان، ما يرمي إليه الكتاب، وما يقدّمه من حيث المضمون والمحتوى. أصبح مضمون الكتاب يأتي في الموقع الثاني، وهذا ما يشجّع أياً كان، من داخل بيئة الكتابة أو من خارجها، على خوض مغامرة الكتابة.



سورج شارندون

ما يساهم في هذه السياسة أيضاً موجةُ الجوائز التي تواكب صدور الأعمال الروائية، أو تأتي بعد بضعة أسابيع أو أشهر على صدورها. وفي مقدّمة هذه الجوائز جائزة «غونكور» الأدبية التي تتوّج عملاً ما، وفي الوقت نفسه ترفع مبيعاته إلى نسبة عالية تتجاوز أحياناً الثلاثمئة ألف نسخة.

الموسم الأدبي إذاً، أو «العودة الأدبية»، إذا جاز القول، والتي تعقب العطلة الصيفية، وتواكب دخول الطلاّب إلى المدارس والجامعات، بدأت هذا العام بالوتيرة نفسها التي شهدتها في السنوات الماضية. هناك، في الطليعة، أسماء الروائيين المكرّسين والأكثر مبيعاً، ومنهم على سبيل المثال، أميلي نوتومب، وياسمينا خضرا، ويان موا، وريشار فورد، تليها مباشرة كتب لروائيّين وكتّاب سبق أن أكّدوا على نوعية أدبية مميّزة في تعاطيهم مع الموضوعات التي يتداولونها في كتبهم، ومنهم جان-فيليب توسّان، وماري داريوسيك، وتريستان غارسيا... تلي هذه الأسماء أسماء عديدة أخرى ممن سبق أن نشرت كتباً من قبل، أو تلك التي تصدر رواياتها للمرّة الأولى، مع الأخذ في الاعتبار أيضاً الكتب الموجّهة للأطفال والمراهقين.

مئات الروايات الجديدة إذاً تدخل منذ شهر سبتمبر سباقاً محموماً، منها ما يتصدّر واجهات المكتبات وأعمدة الصفحات الثقافية أياماً وأسابيع طويلة، ومنها ما يتبخّر بسرعة ويختفي من الوجود كأنها لم ترَ النور على الإطلاق. في هذا السياق، بات ثمّة مَنْ يتذمّر من كثرة الروايات المنشورة سنوياً خاصة أن عدداً كبيراً منها لا يلقى أيّة التفاتة من قِبَل النقاد والقرّاء، ويسحب من المكتبات بعد وقت قصير من الصدور أما الروايات المحظوظة فهي التي تصدر عن دور النشر الكبيرة كدور غاليمار، وفلاماريون، وغراسيه، وآكت سود، وغيرها... وتلاقي اهتمام النقاد في كبرى الصحف حتى قبل نزولها إلى الأسواق.

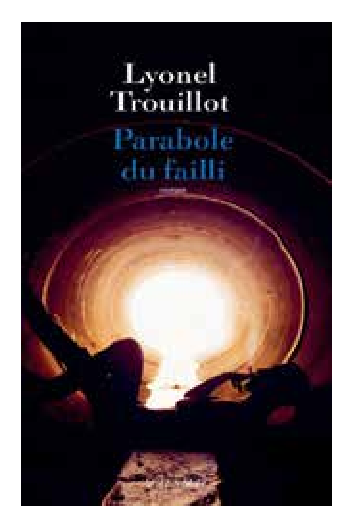
من الكتب التي سنتوقّف عندها في هذه المناسبة، وتمثّل عيّنة نموذجيّة عن الكتب التي بدأت تحظى باهتمام النقاد بعض الكتب وأولها رواية بعنوان «جزء من سماء» للروائية الفرنسية كلودي غاللي الصادرة عن دار «آكت سود»، وتتناول

فيها شخصيات تقيم في منطقة نائية وقاسية تشكّل مسرحاً لحيوات شخصيات عائلة تعيش ضغوطاً نفسية حادة. مؤلفة هذه الرواية أصبحت معروفة على الساحة الأدبية بعد حصول روايتها «المتدفّقات» على الجائزة الكبرى لقارئات مجلة «إيل» النسائية الفرنسية عام 2008.

من جانب آخر، تطالعنا رواية عنوانها «الجدار الرابع» للفرنسي سورج شارندون الحائز على جائزة «مديسيس» والجائزة الكبرى للأكاديمية الفرنسية، وهي صادرة عن دار (غراسيه).

رواية شارندون تدور في بيروت، وتروي قصة جورج المناضل اليساري الذي واجه تيار اليمين المتطرّف خلال مرحلة السبعينيات، ويلتقي سام المخرج اليوناني الذي ترك بلاده هرباً من الحكم العسكري والحرب، وهو يحلم بأن يُخرج في لبنان مسرحية «أنتيغون» للكاتب الفرنسي جان أنوي، مع ممثّلين منتمين إلى مختلف التيارات السياسية اللبنانية. ولاختيار «أنتيغون» أكثر من دلالة، لأنّ البطلة رمز المرأة الرافضة والمتمرّدة. من جهة ثانية، وبسبب معاناته مع المرض، يطلب سام من جورج أن يذهب الى بيروت عام 1982 فيترك هذا الأخير زوجته وابنته ويقصد العاصمة اللبنانية حيث يلتقي بالمقاتلين من كلّ الميلشيات لإقناعهم بنسيان الحرب والتعاون معاً خلال المسرحية. هكذا فإنّ السلام المستحيل بين المتنازعين سيتحقّق في العمل المسرحي الذي يبدو كجدار متخيّل ومتوهّم، (هو «الجدار الرابع» كما جاء في عنوان الرواية) يعزلهم عن أسباب خلافاتهم وتناحرهم.

من دار «غراسيه» إلى دار «روبير لافون» التي أصدرت للكاتب الفرنسي جان دورميسون البالغ من العمر ثمانية وثمانين عاماً رواية بعنوان «يوماً ما سأذهب بدون أن أكون قد قلت كل ما أريد قوله»، وهي بمثابة شهادة إنسانية مكتوبة بصيغة





روائية لكاتب عبر القرن العشرين، ويعيش العقد الثاني من القرن الحادي والعشرين.

من إصدارات الموسم الأدبي أيضاً النتاجات التي توضع في العادة ضمن خانة الكتّاب الفرنكوفونيين، ومنها رواية للروائي الهاييتي ليونيل ترويو الصادرة عن دار «آكت سود» بعنوان «مدار السقوط»، وتحكي عن ممثل شاب من بلده يلقي بنفسه من الطابق الثاني عشر من فوق أحد المباني، أثناء جولة مسرحية كان يقوم بها. ويتولّى أحد أصدقائه البحث عن الأسباب التي أفضت إلى الانتحار التي قد تكون ناتجة عن شعور حادّ بالوحدة واليأس من عالم لا مكان فيه لذوي الأحاسيس العميقة والتطلّعات البعيدة.

في سياق الأعمال الفرنكوفونية أيضاً، نذكر رواية «السيد الأخير لحيّ المرصد» للكاتب اللبناني شريف مجدلاني الصادرة عن دار (سوي)، وتروي قصة عائلة خطّار المسيحية الأرثوذكسية، ومن خلالها الأبعاد الاجتماعية والصراعات الطبقية في المجتمع اللبناني.

أخيراً، لا بدّ من الإشارة إلى الروايات المترجمة، ولها حصّتها الكبرى في الموسم الأدبي الجديد، ومنها على سبيل المثال، رواية الكاتب اللبناني إلياس خوري الصادرة عن دار (أكت سود) وعنوانها «سينالكول»، وقد نقلتها إلى الفرنسية المترجمة رانية سمارة. إنها رواية تغوص عميقاً في مأساة الحرب اللبنانية والطائفية وصراع الأخوة الأعداء، كما تنطلق من قصة الأخوين نسيم وكريم شماس، وهذا الأخير معروف أيضاً باسمه الحركي وهو سينالكول. كريم شماس كان مناضلاً أثناء دراسته الجامعية في صفوف اليسار اللبناني ضد الأحزاب اليمينية المسيحية، بعكس شقيقه نسيم الذي حارب مع حزب الكتائب، وامتهن تجارة المخدّرات. رواية إلياس خوري هذه هي رواية أخرى له عن بيروت وصراعات الحرب وانعكاساتها على النفوس المدمّرة. إنها أيضاً رواية الهجرة والوعود الضائعة وعودة العصبيات الطائفية.

العرب في مرآة الروس

موسكو - منذر بدر حلوم

الحضور العربي في موسكو كبير، وخاصة في عالم التجارة والأعمال الصغيرة والمتوسطة. وللعرب حضور في مؤسسات إعلامية وثقافية تنطق بالعربية أو موجَّهة إلى العرب (قناة روسيا اليوم، إذاعة صوت روسيا، صحيفة أنباء موسكو..)، فهل أثَّر هذا الحضور إيجاباً في رسم صورة العربي في أعين الروس، أم أن الصورة النمطية والاستشراقية لا تزال قائمة حتى في أوساط المشتغلين في الحقل الإعلامي؟

في محاولة للإجابة عن هذا السؤال، سألت مجموعة من الزملاء الروس المشتغلين في الحقل الإعلامي، محرِّرين وكتّاباً صحافيين، عن الصورة الأولى التي تتبادر إلى أذهانهم عند سماع كلمة عربي، ثم عن توصيفهم للعربي أو تعريفهم له إذا ما طُلِب منهم ذلك، مع أي تعليق آخر يريدون إضافته. وحين رحت أسأل كلاً منهم على انفراد كنت أرجوه الإجابة حالاً دون تفكير أو تجميل. وفيما يلي بعض الإجابات:

فيكتوريا سيميوشينا (محررة، وكاتبة صحافية): «قبل أن أبدأ بتعلُّم اللغة العربية، كانت صورة العربي العالقة في ذهني. تحملني على الظن بأن العرب جميعاً يضطهدون المرأة، وأن دور المرأة يقتصر على الأعمال المنزلية. تلا ذلك سفري إلى مصر للدراسة، فرأيت أن النساء ينعمن بعيش طيب في البلدان العربية، وأنهن بدرجة ما يعشن أفضل من المرأة في روسيا. فكثيرات منهن لديهن أعمالهن الخاصة، وكثيرات يُقدن العائلة. ومن خلال تجربتي مع العرب أستطيع قول التالي: العرب ودودون ومضيافون جداً، ويساعدون الأجانب على التأقلم، ويقدّرون جداً قيمة العائلة، ويحبّون الأطفال، ولكنهم يمكن أن يعدوا ولا يفوا بما وعدوا به.».

إيفان نيقولاييف (محرِّر، وكاتب صحافي): «سوف أعبِّر عن تصوُّري عن رؤية الروسي للعربي دون أن يعني ذلك أنني من أصحاب هذا الرأي. فالعرب قريبون مني روحياً. أما الروس فيفكرون كما يخيَّل إليّ بأن العربي مسلم في عباءة بيضاء، صورة العربي تستحضر في الذهن الروسي نداء «الله أكبر»، مقاتلاً شيشانياً، آبار نفط وحرباً مستمرة مع إسرائيل، دهاءً شرقياً، تقلُّباً في الرأي والمواقف، عدم الالتزام، الصخب والمشاركة في أعمال الشغب، على مثال فرنسا، فهناك يقولون جاؤوا إلينا ويعيشون بيننا كوحوش. وهم متعدِّدو الأهواء، ويتحرَّشون بالنساء، صاخبون وانفعاليون، ومع ذلك فهم أقرب إليّ أنا- الروسي- من الأوروبيين الغربيين. فالعرب مضيافون، ويتحلّون بالمروءة وغير أنانيين. وهناك من يقول ساعدناهم أيام الاتحاد السوفياتي، ثم أعفيناهم من الديون، ومع ذلك فهم لا يقدِّرون ذلك. أتذكَّر العلماء المسلمين في القرون الوسطى وكيف طوروا الثقافة ووضعوا المخطوطات، وكيف كان العرب مقاتلين أشداء فتحوا نصف أوروبا.».

دميتري غولوب (محرِّر، وكاتب صحافي): «قبل أن أبدأ الاهتمام بالعالم العربي بصورة تفصيلية، كان العرب بالنسبة لي كتلة واحدة. فلم يكن هناك فرق عندي بين سعودي ومصري. فالعرب كانوا بالنسبة لي بشراً متديِّنين، وعدوانيِّين، ينشغلون طوال الوقت بالحروب، ولكنهم وطنيّون في الوقت نفسه ويدافعون عن بلدانهم.».

نيقولاي كوروليوف (محرِّر صور): «أول ما يخطر ببالي رجل أسمر وعلى رأسه عرافاتكا (كوفية فلسطينية)، وبلباس أبيض يبيع




إيفان نيقولاييف



أولغا غورشكوفا



فيكتوريا سيميوشينا

الحلويات. أما إذا فكرت فتحضر في ذهني صور المتاجر المتلاصقة والجميع يعرضون عليك أن تشتري، ليل عربي شديد الظلمة، نرجيلة. وحين أتذكر معارفي أذكر كم هم أقوياء في العلوم الإنسانية. تحضر في ذهني صور الصحراء والقوافل والحر الشديد ومكة، وصوت الآذان.. يبدو لي أن هذا كل شيء.».

أولغا غورشكوفا (محرِّرة): «العربي، يستحضر في ذهني صورة الحريم قبل أي شيء آخر. ساكن شمال إفريقيا والشرق الأوسط وشبه الجزيرة العربية. يخيَّل إليّ أن لدينا معرفة ضعيفة جداً بالعرب. في طفولتنا حكوا لنا أن نساء العرب لا يتمتعن بأية حقوق، وحين كبرنا علمنا أن العرب يحاربون كثيراً. ولكن نادراً ما تجد واحداً لديه أصدقاء من العرب، ويعرف عن حياتهم الحقيقية أكثر مما تقدمه الجرائد.».

إيليا كرول (محرِّر): «كلمة عربي تستحضر عندي كلمة حرب. وذلك يعود من وجهة نظري إلى الصورة التي شكّلتها وسائل الإعلام حيث يتمّ تقديم العالم العربي كنقاط ساخنة في العالم ونادراً ما يتمّ الحديث عن حياة العرب الآمنة في وسائل الإعلام الأوروبية، علماً بأن العرب في كثير من البلدان العربية يعيشون عيشة طيبة آمنة.».

ليزا ليفيتسكايا (محرِّرة): «العربي يمثِّل في ذهني المجتمع الأكثر تقليدية، حيث الدين يلعب دوراً كبيراً في السياسة، ويقتصر دور المرأة على الوظائف البيولوجية (الإنجاب وتربية الأطفال.)».

آنّا سوروكينا (محرِّرة): «كلمة عربي تستحضر في ذهني الشرق طبعاً، والشمس الحارقة والرمال اللاهبة، إلى جانب الأسواق الشرقية الرائعة. ويرتبط العرب في ذهني بالتجارة وبالحيوية الشرقية والعاطفية واحترام العائلة.».

مارينا أوبرازكوفا (كاتبة صحافية): «كلمة عربي تستحضر عندي شخصاً بلباس طويل فاتح اللون، ويخوتاً فخمة، وألماسات كبيرة».

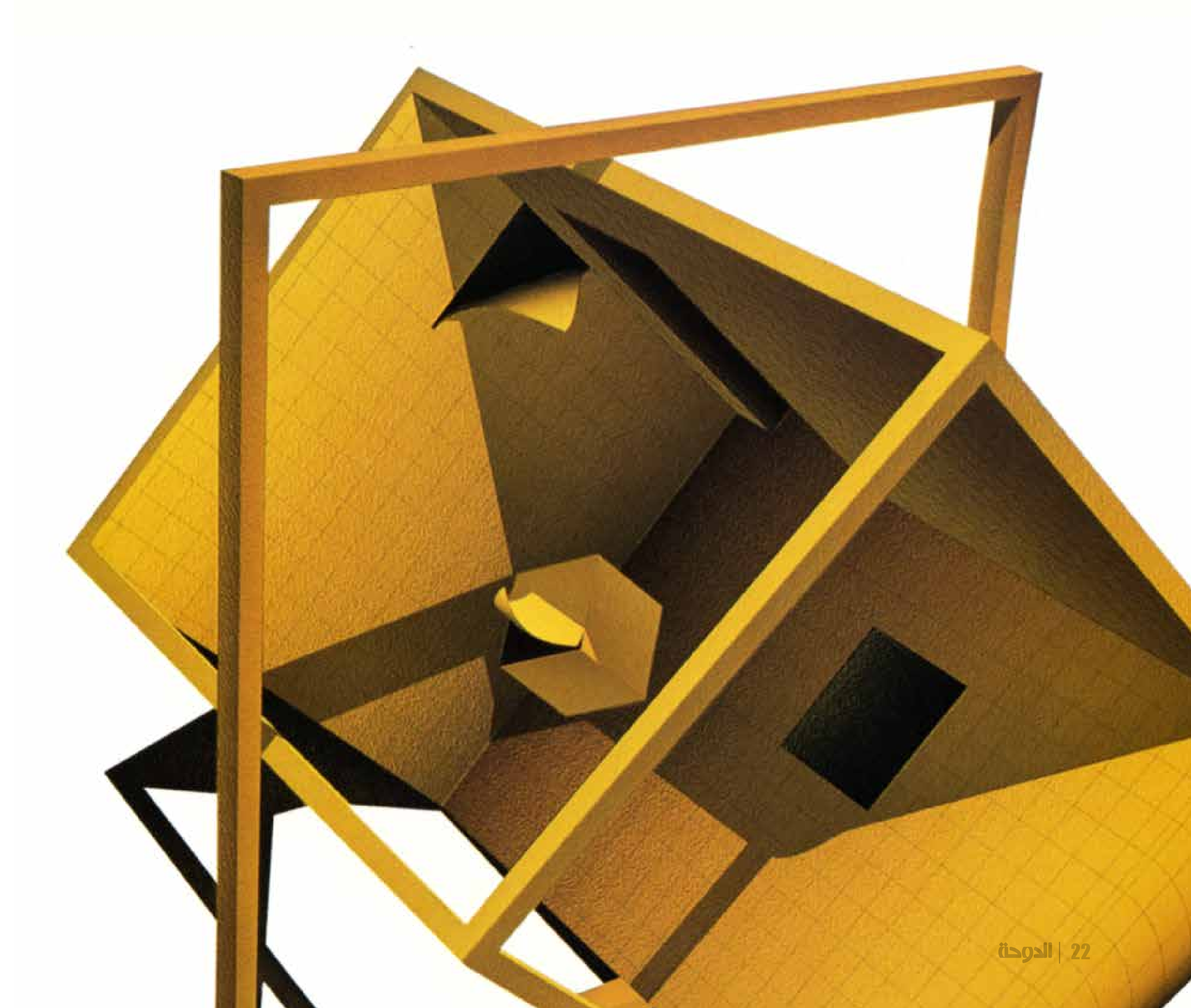
هؤلاء الذين استعرضت أعلاه تصوُّرهم عن العرب هم شباب تتراوح أعمارهم بين الخامسة والعشرين والثانية والثلاثين، حين طلبت منهم ذكر اسم كاتب أو شاعر أو عنوان كتاب أو فيلم عربي عجزوا- باستثناء سيميوشيكنا دارسة العربية والعارفة بعديد الأسماء- عن ذكر أي أحد أو أي عمل، ومعظمهم ذكر اسم عمر الخيام قبل أن يستدرك أنه فارسي، وكتاب ألف ليلة وليلة. شعروا بالحرج. وبعضهم اعتذر. ولسنا ندري من الذي يجب أن يعتذر، هم منا أم نحن من أنفسنا! أم العلّة فعلاً في الإعلام؟ صورة العربي الأولى أو الخام التي توخَّيت الحصول عليها من الصحافيين الروس الشباب دون مراجعة أو تجميل، استحضرت في ذهني فيلم «شمس بيضاء في الصحراء» الشهير، والذي يصطحبه رجال الفضاء معهم في مركباتهم، حيث الحريم وكثير مما جاء في الصورة المرتسمة في الذهن الروسي عن العربي، وفيلم «علاء الدين» المرسوم، وعجز نُخَبِنا ومؤسساتنا عن تقديم بديل للصورة الاستشراقية الراسخة عنا. واضح أننا لم نستطع ترويج اسم كاتب واحد بمن في ذلك اسم نجيب محفوظ حائز نوبل، أو أدونيس الذي رُشِّح لنوبل، وكتب الروس مرة عنه وعن حظوظه. وحتى حرب الوجود التي يخوضها إخوتنا الفلسطينيون منذ عدة عقود، عجزنا عن رسمها في الوعي العام الروسي. صورتنا ليست فقط نتاج هوليوود، إنما هي نتاجنا أيضاً.

سالم الفائدة

شَكَّلَ السجن عبر تاريخ البشرية أحد الهواجس التي شغلت الإنسان عبر التاريخ، حيث تكاد لا تخلو ثقافة شعب من الشعوب من هذه الظاهرة، التي تشكَّلت واقعياً قبل أن تتشكَّل على مستوى الوعي الإنساني، فتبلورت في قوالب فكرية وأدبية مختلفة ومتنوعة، احتوت التجربة الفردية والجماعية، وعَبَّرت عنها بصيغ متعددة حسب الزمان والمكان والظروف المحيطة. فباتت باستنادها على المادة التاريخية والواقعية، واقعاً فنياً عبر مسافة التخييل.

أدب السجن

من التأسيس إلى إشكالية التجنيس



العمل الفني: kenichi shinomiya - اليابان

نتج عن هذا الارتباط الجدلي بين التجربة الإنسانية والممارسة الفكرية تيار أدبي يعرف بـ «أدب السجن» أخذ سماته العامة من التجربة الواقعية، والأشكال الأدبية والثقافية عامة، الأمر الذي انعكس على سمات هذه الكتابة، خاصة السردية منها، التي باتت تقلق الخطاب النقدي والتجنيسي في العالم العربي.

يقول بوكوفسكي: «عرف تاريخ البشرية عشرات الملايين من الناس الذين دخلوا السجن وعشرات الآلاف منهم الذين كتبوا ارتساماتهم عن هذه التجربة، لكن كل هذا لم يكن كافياً لإطفاء عطش الإنسانية، ولم يقلّص من الاهتمام البالغ والمستمر الذي يثيره موضوع الأسر، ذلك أن الإنسان منذ أقدم العصور تَعوَّد اعتبار الموت والجنون والسجن من أشد المظاهر هولاً. إننا نستهوي ما يرعبنا، وننجذب إليه كما هو الشأن بالنسبة لكل ما هو مجهول. نعم، لو رجع الآن شخص ما من الآخرة فمن المحتمل أنه سيقتل من جديد لفرط الأسئلة التي ستُوجَّه إليه».

يشير مفهوم «أدب السجن» إلى نوعين من الكتابة: النوع الأول يرتبط بالكتّاب الذين عاشوا تجربة السجن فكتبوا عنها، والنوع الثاني يشير إلى الأدباء الذين تناولوا موضوع السجن في أعمالهم الأدبية، سواء أكتبوا عن تجربة مَعيشة أم متخَيلة. ومنه فقد تنوعت التعبيرات الفنية لأدب السجن شعراً ونثراً، وهذا ما تبرزه الكتابة العربية القديمة منها والحديثة.

إن المتتبع للخطاب الأدبي، ولهذه التجربة تحديداً، سيدرك حجم التأثير الذي مارسته على كتّابها جسدياً ونفسياً حيث حفرت في ذهنيات أصحابها أخاديد، فنحتوا بذلك تجارب أدبية ظلت راسخة في الذاكرة البشرية، وهذا ما يبرز بشكل جليّ بالعودة إلى بعض الأعمال الرائدة في الأدب العالمي الحديث مثل «ذكريات من منزل الأموات» للكاتب الروسي الكبير ديستوفسكي، و«عراة بين الذئاب» لبرونوبيتيز.

تبقى السمة البارزة ، لهذه النصوص كونها استطاعت أن تصهر في إطار النوع الأدبي رؤى إيديولوجية متباينة

إذا كانت ظاهرة السجن مرتبطة بشكل أساس بالأنظمة السياسية وبسيادة اللاديموقراطية فيها فإن استمرار الكتابة عنها في العصر الحديث لا يمكن أن ينظر إليه خارج هذا السياق، فالقمع والقهر الذي تعرّض له المواطن والمثقف العربي وسيادة الأنظمة الشمولية - تبعاً لتعبير عبد الرحمن أبو عوف- يُعَدّان عاملين أساسيين في بروز هذه الكتابات واستمرارها.

إن إلقاء نظرة بانورامية على الآداب العربية الحديثة كاف لإبراز كيف احتضن الأدب الحديث هذه التجربة- الحية أو المتخيلة - بصيغها وأشكالها التعبيرية المختلفة والمتنوعة (الشعر، الرسالة، الرواية، السيرة الذاتية، المذكرات، اليوميات، الشهادات، القصة....)، حيث تبقى السمة البارزة إلى جانب «أدبية» هذه النصوص، هي كونها استطاعت أن تصهر، في إطار النوع الأدبي، رؤى أيديولوجية متباينة، فجاء بذلك هذا الإنتاج مطبوعاً بالروح الأيديولوجية لكاتبه، محافظاً على طبيعة النوع الذي ينتمي إليه.

فرغم أن تجربة السجن في أبعادها الواقعية تبقى واحدة في جميع التجارب إلا أن التعبير عنها كان غنياً أسلوبياً وفنياً، وهذا ما يؤكد للقارئ أن الأدب يختلف عن باقي الخطابات العلمية الأخرى التي يمكن تناولها باعتبارها «انعكاساً» مباشراً أو نقلاً أميناً لتجربة موضوعية، فالكتابة الأدبية على خلاف الكتابات العلمية، تصلح مرصداً لاستكناه والتقاء الذات بالتاريخ، فالكتابة تضفي «الموضوعية» على الأنا، تدرجها في سياق التاريخ، وتقدّم لنا التاريخ «منوّتاً» والذات «موضعة»، ولعل هذا- بحسب بارت- ما تجسّده الكتابات المتواترة عن الذات خاصة في الأدب الحديث.

لقد جندت الثقافة العربية المعاصرة مختلف أشكالها التعبيرية الموروثة في صراعها ضد الاستعمار، قبل أن تكتشف أن بينها شكلاً جديداً قادراً على استيعاب المتغيرات الجديدة، هذا الشكل هو الرواية، التي يرى بعض النقاد أن «ولادتها المعوّقة» تجعلها لا تخرج عن إطار النص التنويري في تلك المرحلة، وهو ما يتنافى ومرجعيتها أو خلفيتها التاريخية كجنس تشكّل للتعبير عن الوعي البورجوازي الجديد.

رغم أننا لسنا هنا بصدد التفكير في نظرية الرواية العربية إلا أن الإشارة إلى الدور الهام الذي لعبته في تصوير الواقع العربي «المشلول» سياسياً واجتماعياً وثقافياً.. وإنصاتها لإيقاعاته بمختلف تجلّياتها يظل ضرورياً، خاصة أن عدداً من النصوص السجنية جاء تحت خانة هذا الجنس. حيث عزف مجموعة من الكتاب تجاربهم السجنية الواقعية والمتخيلة على وتر اللغة، فأنتجوا بذلك «سيمفونيات» تحكي التجربة الفردية والجماعية للمجتمع العربي الجريح. يكفي فقط أن نذكر بعض النماذج الروائية المتميزة مثل: ثلاثية شريف حتاتة في جزأيها الأوّلين: «العين ذات الجفن المعدنية» و «جناحان للريح»،ورواية

«المحاصـــرون» لفيصل حـــوراني، و«الوشم» لعبد الرحمن الربيعي، و«السجن» لنبيل سليمان، و«شرق المتوسط» لعبد الرحمن منيف، ثم «الكرنك» لنجيب محفوظ، و«نجمة أغسطس» لصنع الله إبراهيم، و«وراء الشمس» لحسن محسب... وغيرها من الأعمال التي ظلت محفورة في الذاكرة الجمعية للعالم العربي.

أما في المغرب وخلافاً للشرق العربي، فالكتابة الروائية السجنية فيه لم تستو إلا على ترنيمة الجسد وعذاباته داخل السجن وخارجه.

لقد ثبث من بعض الدراسات التاريخية للكتابة في المغرب الحديث أن أول عمل سردي سجني يعود تاريخه إلى سنة 1937، تحت عنوان «ذكريات سجين مكافح» لمحمد إبراهيم الكتاني، وهو واحد من جملة وطنيي مدينة فاس الذين تَمَّ اعتقالهم بمنطقة كلميمة. غير أن هذا العمل لم يظهر إلا سنة 1977 نظراً لظروف الرقابة في المغرب.

وفي سنة 1964 صدرت سيرة سجنية جديدة، تحت عنوان «حياة مليئة بالثقوب» ترجع أحداثها لمتخيّل الراوي الشعبي العياشي، حيث حرّرها نيابة عنه الكاتب الأمريكي «بول بولز»، وقد بقيت هذه السيرة- حسب تعبير حسن بحراوي- «سجينة» اللغات الأجنبية العديدة التي نقلت إليها بانتظار اليد الرحيمة التي تعود بها إلى دفء لغتها الأصيلة. إلى جانب هذه الأعمال التي صدرت خلال هذه المرحلة نجد كتاب «معتقل الصحراء» لمحمد المختار السوسي، الذي نُفِي إلى قرية إلغ بالجنوب..

غير أن صدور عمل رابع هو «سبعة أبواب» لعبد الكريم غلاب سيجعل هذه الكتابة تأخذ مساراً آخر في المغرب حيث اتَّجه بهذا النوع من الكتابة من الصيغة التاريخية إلى الصيغة الأدبية، ولعل هذا راجع بالأساس إلى تجربة غلاب الأدبية والثقافية.

وحتى لا نقفز على مرحلة مهمة هي مرحلة بداية الاستقلال، لابد أن نشير إلى أن بعض الدراسات أشارت إلى المصير المجهول لعدد من السِّيَر السجنية، من قبيل سيرة «مومن الديوري» التي يحكي فيها عن بعض فظاعات. «دار المقري»، أو كتاب المهدي التجكاني التي عنونها بـ «دار بريشة». وهي كتابات تحكي جميعها عن قصص تعذيب بعض الوطنيين خلال مرحلة الاستقلال.

تمثّل هذه الكتابات التي أشرنا إليها مجرَّد تمهيد لما سيُكتَب في السنوات اللاحقة، خاصة بعد احتدام الصراع الطبقي في مستوياته السياسية والاقتصادية والثقافية، وهو الأمر الذي سينتج عنه مخاض سياسي نهاية الستينيات وبداية السبعينات والذي تجسّد أساساً في ظهور تنظيمات ماركسية ثورية «إلى الأمام»، «23 مارس»، «لنخدم الشعب» وحركات فوضوية مسلحة، حركة 3 مارس، ثم الانقلابين العسكريين (71 - 72.)، كل هذا ستنتج عنه اعتقالات واسعة في صفوف العسكريين، والحركة التقدمية عموماً، وهو الأمر الذي سيمهِّد لظهور عدد من الكتابات التي تحكي عن هذه التجربة سواء لكتاب عاشوا التجربة مثل ما نجد عند عبد اللطيف اللعبي في «مجنون الأمل»، أو عبد القادر الشاوي في «كان وأخوتها» والتي تعتبر في نظر الكثير من النقاد من الكتابات المؤسسة لهذا الأدب يضاف إلى هذه، كتابات العسكريين، مثل «من الصخيرات إلى تازمامارت» لمحمد الرايس، إلى جانب عدد كبير من الكتابات الصادرة باللغتين العربية والفرنسية سواء لكتاب عاشوا تجربة السجن، أو لكتاب استثمروا تجارب معتقلين سابقين نذكر هنا «تلك العتمة الباهرة» للطاهر بن جلون، الذي قدم تجربة أحد الناجين من جحيم تازمامارت وهو عزيز بنين. أو كانت تجربة متخيلة ناتجة عن معايشة هؤلاء المعتقلين مثل «سيرة الرماد» لخديجة مروازي.

لقد أضحت كتابة الاعتقال السياسي تشكِّل ظاهرة في الحقل الأيديولوجي المغربي، بما هي ظاهرة متجذّرة في التاريخ البعيد (المعتمد بن عباد.) ممتدة في التاريخ المعاصر والحديث، وهي ظاهرة تميِّز الحقل المغربي نظراً لتنوُّعها وحجمها والقيمة التي أضافتها إليه.

تبعاً لكل ما سبق ذكره بخصوص كتابة «أدب السجن» سواء منها العربية أو الأجنبية، يمكن القول إن هذه الكتابة صارت تشكِّل دائرة أيديولوجية في البناء الثقافي العالمي، خاصة أنها تنطلق من فرضية «موحَّدة» وهي أن الإبداع هو فضاء الحرية المتبقي، وأن جُلّ مَنْ كتبوا هذه النصوص كانوا يهدفون في العمق إلى تصوير فضاء السجن وعذاباته النفسية والجسدية، في أفق تجاوز واقعه غداً، ولعل ما يميز بين هذه التجارب المكتوبة ويوحّد بينها أيضاً هو كونها تعتمد جميعاً على اللغة كأداة للتعبير والتصوير والتوثيق لهذه التجربة الإنسانية التي لن تفلح كل كتابات من عاشوها في تحقيقها واقعاً على مستوى اللغة مادامت تجربة السجن تعاش قبل أن تُكتَب أو تُروى.

جلّ من كتبوا هذه النصوص كانوا يهدفون في العمق إلى تصوير السجن وعذاباته النفسية والجسدية



مرزوق بشير بن مرزوق

معايير الإنتاج الدرامي

هل هناك معايير صارمة في إنتاج واختيار الدراما التليفزيونية في الوطن العربي؟ دائماً ما يقفز هذا السؤال مع مواسم الازدهار الدرامي، وعادة يكون ذلك في شهر رمضان المبارك الذي تحشد فيه عشرات المسلسلات الدرامية، والتي يغلب عليها الكَمّ أكثر من الكيف، والإجابة على أعلاه هي: نعم هناك معايير، لكنها معايير يحتكرها المسئولون التنفيذيون، وتخضع لتحكُّم المعلنين والراعين لتلك الأعمال الدرامية. وهذه المعايير تخضع عادة لمقياس واحد وهو (معدل المشاهدة. وعلى الرغم من أهمية هذا المقياس إلا أن طرق استخدامه مازالت بعيدة عن تلك الطرق المعروفة لدى بعض المؤسسات الإعلامية المعروفة في العالم.

في معظم المؤسسات القائمة على إنتاج الأعمال الدرامية وبثّها في الوطن العربي، تخضع معايير الإنتاج إلى التقديرات الشخصية للقائم على العملية الإنتاجية، أو على متابعات لوسائل الإعلام الأخرى كالصحافة ومواقع التواصل الاجتماعي التي في معظمها تأتي بمعلومات وأرقام غير ممنهجة، من جانب آخر يعتمد معظم المعلنين العرب (الذين يصرفون مبالغ ضخمة على الترويج لمنتوجاتهم) على أرقام معدلات المشاهدة وسلوكيات المشاهد حسب ادّعاءات المنتج الدرامي، ويشكل المرجعية الوحيدة في إعطاء المعلومات عن عدد المشاهدين ونوعيتهم وميولهم، وبالتالي يمكن الجزم بأن الإنتاج الدرامي العربي هابط المستوى، هو نتاج شراكة بين القائم على الإنتاج من جهة والقائم على بثّ هذا الإنتاج والمعلن في هذا الإنتاج من جهة أخرى.

وعلى الرغم من الدور الذي تلعبه المسلسلات الدرامية من ناحية التأثير الاجتماعي والثقافي والاقتصادي، حيث يتفوق تأثيرها على القراءة المباشرة، والتعلم المباشر، والتربية المباشرة، إلا أنها لا تلقى الاهتمام العلمي من المؤسسات التعليمية، حيث يتعلم الطلاب كافة أنواع النقد الأدبي والفكري، وتغيب دراسات الفنون الدرامية من كافة المستويات التعليمية، لذلك يتخرَّج الطالب وهو لا يملك معايير الحكم على مشاهدة الأعمال الدرامية، ويقبلها أو يرفضها على أساس الخبرة الذاتية والذوق الخاص، وبالتالي لا يعبِّر عن رفضه أو قبوله لها إلى الدرجة التي تضغط على المنتج الدرامي أو المموِّل لها لمراجعة معاييره.

المسلسل الدرامي يشبه إلى درجة كبيرة العمل الأدبي، وبالتالي يجب أن يخضع إلى التفكيك لدراسته من أجل الحكم عليه وتعديله وتطويره وعلى الأكاديميين أن يعترفوا بأن المسلسل الدرامي يشابه الأجناس الأدبية والفكرية، مثل المسرحية والرواية، يحتاج منهم الأحكام العلمية والمنهجية لتقييمه.

هناك العديد من الدول أخضعت سلوك مشاهدة المسلسلات الدرامية إلى متابعة وقياس علمي منهجي، استخدمت فيه الدراسات المسحيّة الميدانية المنتظمة، وكذلك استخدمت فيه أحدث الوسائل التقنية في قياس المشاهدة لإعطاء أرقام حقيقية عن عدد المشاهدين ونوعيتهم وسلوك المشاهدة لديهم، وتستعين المؤسسات الإعلامية بشركات مستقلّة للقيام بذلك احتياطاً للموضوعية في القياس والنتائج، ويدفع المعلنون مبالغ كبيرة للحصول على تلك المعلومات من الشركات مباشرة، دون الاعتماد على منتج العمل الدرامي مباشرة، وعادة ما تستخدم هذه المؤسسات الإحصائية أحدث الوسائل التقنية في قياس سلوك المشاهدة، فمثلاً تستخدم إحدى الشركات الكبرى في أميركا جهازاً خاصاً مرتبطاً بالأنترنت وكاميرا خاصة لتسجيل سلوك المشاهدة لدى الأفراد المختارين عشوائياً، ويرتبط الجهاز مباشرة بمقرّ هذه الشركة، حيث تتولى تحليل وتقييم المعلومات الواردة إليها وإعادة توزيعها على مؤسسات الإنتاج الإعلامي، وشركات الدعاية وغيرها للاستفادة منها في إنتاج أعمالها الفنية، ويستفيد أيضاً من ذلك المعلن التجاري في معرفة عدد ونوع مستقبلي الإعلان، وهناك الآن محاولة لمتابعة آراء المتواصلين على شبكات التواصل الاجتماعي لمعرفة مدى تقبُّلهم للأعمال الدرامية.

على القائمين بإنتاج الأعمال الدرامية أن يدركوا أن هذا الإنتاج عبارة عن منظومة متكاملة تشتمل على معايير قبول النص ومعايير تقييمه. وهي عملية تشترك فيها المؤسسة المنتِجة مع مؤسسات وأكاديميات أخرى في المجتمع.

فيسبوك، ثاني سوق للإشهار



صار موقع التواصل الاجتماعي فيسبوك يحتل الصف الثاني، عالمياً، في حصص الإشهار، على الوسائط الإلكترونية. أرقام الإشهار المرتفعة صارت تمثل ما نسبته 41٪ من عائدات الموقع الأزرق. بارتفاع مؤشرات الأرقام، يصير الفيسبوك منافساً مهماً لموقع غوغل، الذي ما يزال يحتل الريادة في أرقام سوق الإشهار، وسجَّل الفيسبوك زيادة تُقدَّر بعشر نقاط في سوق الإشهار العالمي مقارنة بنفس الفترة من السنة الماضية 2012.

نساء فلسطين على الأثير

فلسطين: عبدالله عمر

«نساء إف إم» هي الإذاعة الأولى من نوعها التي تعنى بشؤون المرأة الفلسطينية من كافة النواحي، وتمنحها جلّ اهتمامها لتبرز دورها ومهارتها وفنَّها وقوَّتها. فقبل ثلاث سنوات، وُلِدت الإذاعة، وبمولدها تجدَّد الأمل في تعزيز دور المرأة على مختلف أعمارها، فقد كان منشأ الفكرة من قبل مديرتها ميسون عودة، المرأة الفلسطينية التي عايشت النساء داخل فلسطين بعد عودتها من الخارج، وتعرفت إلى مشاكلهن فأرادت أن تعبِّر كل واحدة منهن عما يدور بداخلها من خلال هذه المحطة الإذاعية.

ولم تبدأ «نساء إف إم» عملها بسهولة، بل كانت بدايتها صعبة خاصة في ظل الظروف التي يتعرض لها مشروع كهذا، فما بين التمويل، إلى اختلاف وجهات النظر حول إنشائها، إلى إمكانية تناول مواضيع حسّاسة تمسّ المرأة، كل ذلك كان تحدِّياً وُضِع أمام القائمات على الإذاعة، ولكن بعد طول عناء حصلت الإذاعة على تردُّد لها من خلال جامعة النجاح التي مدَّت لها يد العون، وسرعان ما بدأت بثَّها على الموجة 96 إف إم، وكانت انطلاقتها مع برنامجين على الهواء مباشرة: أحدهما صباحي ويحمل عنوان «فطور»، والآخر مسائي بعنوان «أنت تسوق»، وكان كلاهما بمثابة المولد الذي أحيا الإذاعة في بداياتها.



كأي أمر جديد من الطبيعي أن يكون له ردود أفعال بعضها يتَّسم بالإيجاب، وأخرى بالرفض، وهنا ما واجهته الإذاعة في بداية طريقها خاصة من فئة الرجال الذين عبَّروا عن استغرابهم من وجود إذاعة نسائية تعنى بشؤون المرأة، إلا أن إصرار «نساء إف إم» على إظهار الدور الإيجابي للمرأة الفلسطينية جعلها تتحدى كل الأقاويل، وصرحت عودة: «نريد أن نعمل على تغيُّر وجهة نظرنا تجاه بعضنا من خلال الإذاعة، وأن نلهم بعضنا من خلال قصص نجاح النساء التي نبثّها عبر إذاعتنا».

وتدريجياً، تعدَّدت برامج الإذاعة، وشمل البث برامج «قهوة مزبوطة»، «كي لا ننسى»، وهو برنامج يستهدف النساء المهجَّرات واللاجئات، بالإضافة إلى برنامج «ترويحة» وهو موجَّه للعائلة بشكل كامل.



سكايب بالأبعاد الثلاثة

احتفالاً بمرور عشر سنوات على انطلاقته، يفكِّر موقع سكايب للتواصل في إطلاق خدمة جديدة، تسمح للمتحدثين بالتواصل المباشر مع فيديوهات ثلاثية الأبعاد. ويفكِّر القائمون على سكايب أيضاً في ابتكار خدمة موجَّهة للموظفين وكبار المسؤولين تسمح لهم بمتابعة الاجتماعات، بشكل عام، كما لو أنهم حاضرون فعلاً.

فيديو جَلْد امرأة سودانية يشعل الغضب

تداول عدد من نشطاء مواقع التواصل الاجتماعي مقطعاً من فيديو يظهر فيه رجل من الشرطة السودانية يجلد امرأة في ساحة بيتها من دون أن يتمّ إيضاح سبب جلدها، وأكد العديد أنه أياً كان السبب، فإن جَلْد هذه المرأة يُعتَبر وحشية وجريمة في وجه الإنسانية.

«71» حكومة تستعين بالفيسبوك



«71» حكومة طلبت من إدارة الفيسبوك معلومات عن حوالي «40» ألف حساب مختلف، خلال الأشهر الأولى من السنة الجارية. رغم إن إدارة فيسبوك قدمت تطمينات لمستعملي الموقع، بحماية المعطيات والمعلومات الشخصية، فإن تقارير إعلامية غربية كشفت عن جاهزية الموقع نفسه في الرد على طلبات بعض الأجهزة الحكومية والتعاون معها. ونجد الولايات المتحدة الأميركية على رأس الدول التي طلبت معلومات من فيسبوك، إضافة إلى الهند وبريطانيا وفرنسا وتركيا وغيرها.



باكستان ترفع الحظر

تنوي باكستان، في الأسابيع القادمة، رفع الحظر عن موقع التواصل الاجتماعي يوتيوب، وهو الموقع الإلكتروني المحظور في البلد، منذ أكثر من سنة. ولكن رفع الحظر سيترافق مع عملية فرض نظام مراقبة، بحيث سيتم منع بعض العناوين وبعض الفيديوهات. وكانت العلاقة بين باكستان وغوغل، صاحب يوتيوب، قد ساءت السنة الماضية، بسبب عرض الموقع لفيلم «براءة المسلمين»، الذي اعتبره مشاهدون مسيئاً للإسلام. وكانت باكستان قد حظرت الموقع نفسه عام 2008 بسبب إعادة نشر الكاريكاتير المسيء للرسول(ص).

لن ننسى .. لن نغفر.. لن نسامح!



في السادس عشر من سبتمبر/ أيلول استيقظت مواقع التواصل الاجتماعي على هذا الشعار القادم من مستخدمي العديد من الدول العربية ومعه صور لمنبحة صبرا وشاتيلا التي حدثت عام 1982 علّقت مستخدمة للفيسبوك: «صباح الترحُم على 4000 شهيد وقعوا في صبرا وشاتيلا منذ 31 عاماً. لن ننسى، ولن نغفر.».

ونشرت أخرى تعليقاً قالت فيه: «ويُذكر أن شارون قد حُكم عليه بدفع غرامة مالية قدرها (14) سنتاً أميركياً بعد قتله 1500 إنسان في صبرا وشاتيلا.

وعلّق آخر بأن القتل استمر ثلاثة أيام، وبأن المنبحة جرح لن يندمل، وذكرى لن تزول.

المفكر التونسي يوسف الصدّيق:

النُّخَب الثقافية العربية شاخت وتجاوزها الزمن

حوار: عبد المجيد دقنيش

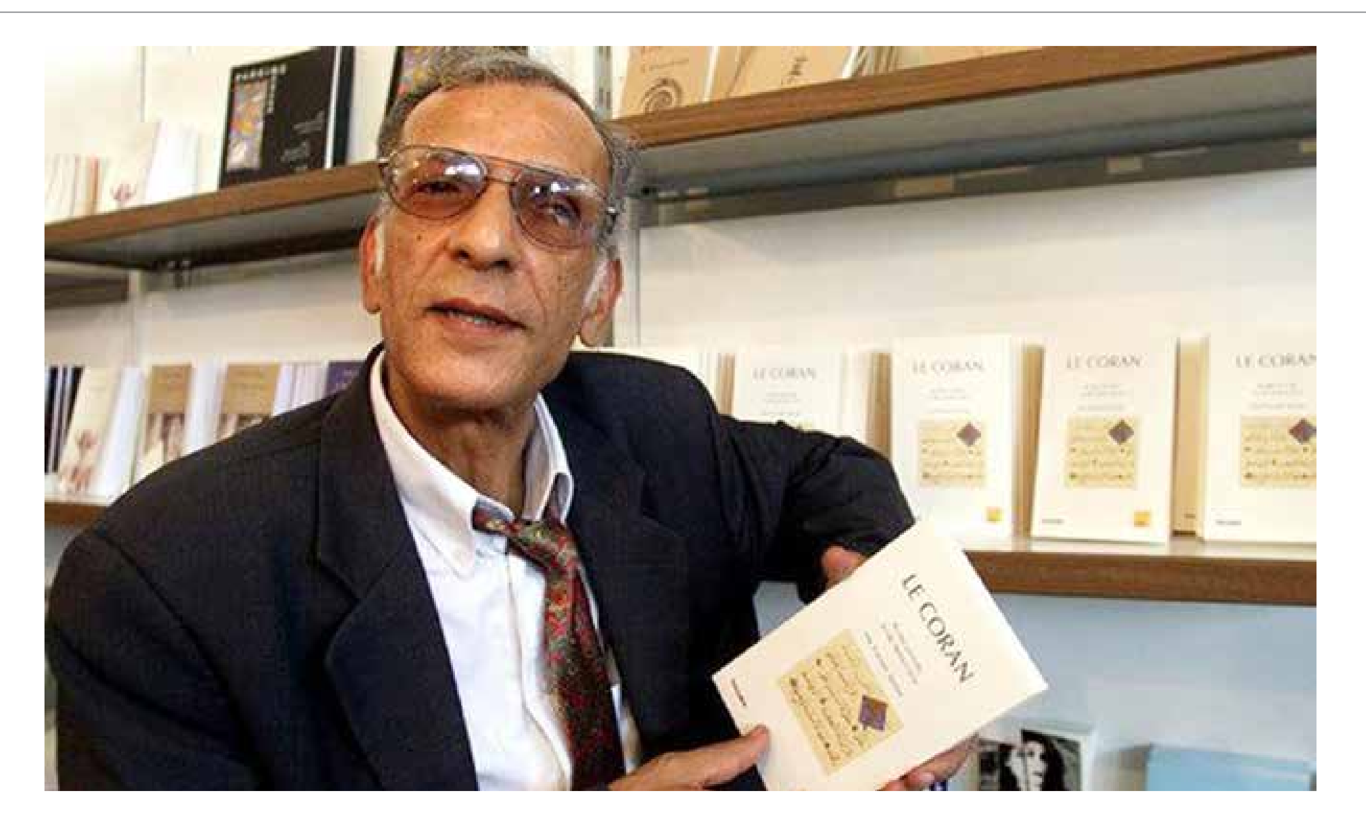
يُعَدّ الباحث الأنثروبولوجي والفيلسوف التونسي يوسف الصدّيق (1943) واحداً من أبرز المفكرين الإسلاميين التنويريين. أفكاره ومواقفه الجريئة أحدثت وما تزال رجّة، وتركت جدلاً واسعاً في الأوساط الثقافية والاجتماعية والدينية العربية. سبق له أن راكم إنتاجات معرفية قيمة وإصدارات وترجمات ننكر منها ترجمته للفرنسية «نهج البلاغة» للإمام علي، و«تفسير الأحلام» لابن سيرين، والسيرة النبوية «أقوال النبي محمد» دون أن ننسى ترجمته للنص القرآني.

ورغم أن الأسئلة التي يطرحها المفكر يوسف الصدّيق والقضايا المهمّة التي يتطرّق إليها في كتاباته تمسّ صميم الإنسان المسلم، وتتعلق بجوهر تراثه كالقرآن والسنة، إلا أن كل ذلك - للأسف - يتمّ بلغة فولتير، وهو ما أبعده قليلاً عن القارئ العربي رغم مكانته المتميزة في الأوساط الثقافية الغربية، التي تتلقّف كتاباته بلهفة واستحسان. وقد مثّلت التحوّلات الكبيرة التي أحدثها ما يعرف بالربيع العربي فرصة مهمة للباحث يوسف الصدّيق كي يعود إلى تونس، ويحتك بأفكاره مباشرة مع القراء والنخب والجمهور العريض ويختبرها اختباراً حقيقياً على أرض الواقع. ولعل صدور كتابه «هل قرأنا القرآن؟ أم على قلوب أقفالها» منذ أسابيع في نسخته العربية، يُعَدّ تفاعلاً مهماً مع القارئ العربي..

«الدوحة» التقت يوسف الصدّيق، وأجرت معه هذا الحوار:

بعد عامين من اندلاع الثورة التونسية، ها هو مخاضها ما يزال مستمراً وسط تجاذبات داخلية وخارجية أيديولوجية واجتماعية، كيف تنظر إلى مسار هذه الثورة وبقية الثورات العربية بصفة عامة؟

- موقفي وشعوري من الثورة واضح. منذ أن جئت من باريس إلى تونس لأواكبها وهي متحوّلة في مسارها مثل أسنان المنشار «مرة طالعة ومرة نازلة». ولَديَّ فكرة وقناعة بأننا وصلنا منذ 50 سنة إلى نفق مسدود، فنحن نشعر بأن هناك بعض الأمراض البسيطة، لكننا نخفيها، ونحاول أن نداريها ونعتقد أنها غير موجودة، وحين تتراكم تصبح في بعض الأحيان مرضاً عضالاً، نواصل إخفاءها، ونواصل الكذب على أنفسنا بمفعول الديكتاتورية، ومعارضة حرية الفكر وحرية الإعلام، إلى أن صار المرض كبيراً جداً، ومستحيل البرء منه في فترة بن علي.



هل تعتقد أن الثورة وُلِدت مشوَّهة؟

- كلا، ولكن في بعض الأحيان قد تصيبها بعض التحوّلات أو الهزّات التي لا يمكن أن تؤثّر في الشعب وفي مسار ثورته العامة.

مثلما وقع التحدُّث عن تخلُّف النخب الفكرية في مواكبة الثورات العربية باستقالتها شبه المعلنة، هناك من يتحدث اليوم عن قصور هذه النخب نفسها عن فهم ما يجري حولها واندهاشها السلبي بهذه اللحظة التاريخية التي لا تتكرر. هل توافق هذا الرأي وهذا التوصيف؟ وهل باستطاعة ثورات الربيع العربي إنجاب أصواتها الإبداعية والفكرية والفلسفية أم أن الوقت مازال مبكراً؟

- ككل أشياء العالم، النُّخَب قد تشيخ وتتجاوزها الأحداث، وقد تبقى ثابتة كما هي عليه أيام الديكتاتورية، الآن بعض النُّخَب، وبقطع النظر عن سنّ أصحابها، لازالت شابة ولازالت فَتِيّة، ولكن السؤال الذي يفرض نفسه هو: أين هي النُّخَب الوليدة الشابة؟ أنا أعرف شباباً وبناتاً وأولاداً لا تتجاوز أعمارهم (21) سنة بارزين في الآداب وفي الفلسفة والرياضيات، ولهم أفكار خلّاقة ومميَّزة ولكن هناك نخب تمنعهم من البروز والظهور. ونلاحظ أيضاً أن بعض المؤسسات والبيروقراطية تمنع مثل هذا الشباب وهذه الطاقات من البروز. ولكن فيما مضى لم تكن الأمور هكذا، فمثلاً وعلى سبيل الذكر الطيب المهيري وغيره من الشباب ممن أسَّس بهم بورقيبة الدولة الحديثة كانت أعمارهم في الثلاثينيات. كذلك الشابي مثلاً قال شعراً عظيماً وعمره أقل من الثلاثين.

إذن أنت تعترف بشيخوخة النُّخَب التي تنتمي إليها؟

- صحيح أنا أنتمي إلى هذه النُّخَب، ولكن مَنْ في سنّي نوعان : هناك من النُّخَب مَنْ شاخت وماتت، ولم تعترف بشيخوختها وموتها، والشق الثاني احتفظ بطفولته وشبابه... أنا حين أضحك مع طفل لم يتعدَّ العامين فأنا في سنّه، وعندما أريد أن أساعده يجب أن أتبع مسألة فهمه وطريقة ضحكته وتفاعله مع الأشياء. فما بالك بمن يكون سنه في 21 سنة. أعتقد أنني حافظت على شبابي وأنا في شيخوختي.

وهل حافظت على شبابك فكرياً وثقافياً؟

- أعتقد أنني مازلت محافظاً



على الفكر الوقاد نفسه.. ولكنني مستعد أن أتنازل لمن في عمر (21) عن روح الشباب التي أملكها. عندما كان عمري 25 سنة أصدرت كتاب «المفاهيم والألفاظ»، وكان ذلك تقريباً سنة 1975، الأفكار التي احتوته هي نفسها أفكار شباب اليوم. وكلما أقرأ الذي كتبته وعمري 25 سنة لا أنكر منه شيئاً، وأستطيع أن أتوقعه.

المفكرون القلائل اليوم لابد أن يعترفوا بموتهم، وأن يتركوا الشباب يحنّطونهم، وأن يحترموهم كأموات وكتراث.

ولكننا اليوم مازلنا ننتظر منك كتاباً أو إسهاماً فكرياً يرتقي إلى هذه اللحظة التاريخية؟

- بصراحة أنا منذ فترة بصدد التحضير لكتاب شامل وجديد أضع فيه عصارة أفكاري وقد بدأت في كتابته. وهو يتناول موضوع الشريعة والتعبد والنسك والسياسة، ويمكن أن يكون رديفاً لكتاب «لم نقرأ القرآن بعد».

لنعد إلى الشطر الثاني من السؤال، هل يستطيع الربيع العربي أن يخلق زهراته الإبداعية الجميلة، أم مازال الوقت مبكراً؟

- كما قلت لك سابقاً الطاقات الإبداعية موجودة وقد لمست هذا في تونس وفي مصر وفي المغرب وفي المهجر أيضاً وخاصة في باريس. أنا متأكد أن الموجة الإبداعية الثورية قادمة بقوة وستكنس كل النُّخَب المستقلة وشبه المستقلة السابقة.

انتظروا إنتاجات وإبداعات هذا الجيل المتميِّز، فقط يجب أن نعطيه فرصته كاملة، ونوفِّر له الظروف المواتية.

عنوان كتابك الذي ترجم حديثاً إلى العربية «هل قرأنا القرآن» مع عنوان فرعي «أم على قلوب أقفالها».. هل ينمّ هذا العنوان عن موقف خفي من القراءات السابقة ككل؟ وهل في هذا العنوان أيضاً اتّهام لهذه الأمة ولمفكّريها ولتاريخها المعرفي؟

- أولاً من قراءتي يتبين في أوائل السطور أنني أنا أيضاً داخل الامتناع عن القراءة، القراءة تمتنع عنا وأنا أتكلم من داخل النسق. هو سؤال فلسفي أنا ضمنه.

وأنت في هذا العنوان تتَّهم نفسك أيضاً؟

- أتَّهم نفسي، لكنني أقرّ بحقيقة أن المفسِّرين مؤسَّسات حكم. كل المفسِّرين مؤسَّسات حكم، فكان



> **ككل أشياء العالم، النخب قد تنسم وتتجاوزها الأحداث وقد تبقي ثابتة، كما هي عليه أيام الديكتاتورية**

المؤمن عندما لا يرضى عن مفسِّر يمنعه من التفسير، ويدعو الورّاق إلى أن لا يبيع له الورق. والناسخ أيضاً كان مؤسَّسة في الأدب العربي، فحين تفتح كتاب «البيان والتبيين» أو «الحيوان» تجد قال أبو أحمد الجاحظ.. فمن يتحدث هو الناسخ أملى عليه، وقال له كذا، وكذا هو الناسخ إنه مؤسّسة، والورّاق هو المؤسَّسة الأولى، فالورّاق يأتي به الخليفة ويقول له ذلك، الكافر ذلك الزنديق لا تبعْ له الورق، فينتهي الكاتب لأنه لا يجد من يعطيه الأوراق.

المفسِّرون كانوا كلّهم مؤسّسات، الطبري ينتمي إلى نوعية الحكم أيام الخلافة. وتجد ابن المعتزّ أيام المأمون، وابن رشد أيام حرية التعبير في الأندلس، هل تعرف أن الشيء المفزع والرهيب أنه حين كتب ابن رشد «فصل المقال» في ما بين الحكمة والشريعة اختفى الكتاب عن الأفكار لا عن الأنظار لمدة 7 قرون، فانتظرنا المستشرق الألماني مولار أن يُظهره من المنسوخات العربية، وبدأ الناس يتحدثون عن هذا الكتاب في القرن التاسع عشر.. سبعة قرون لم يتحدثوا عن مأثور واحد.



أمير تاج السر

ليلة لشبونة

تُعتَبر رواية ليلة لشبونة، للكاتب الألماني أريش ماريا ريمارك، من الروايات الفذة التي رصدت الحياة في أوروبا أيام ظلامها في النصف الأول من القرن العشرين. هذه الرواية التي نشرت عام 1962، ما زالت في نظري طازجة ونضرة، وتملك مؤهِّلات أن تُقرَأ الآن، ومستقبلاً، فكاتبها ألماني، وعاش كابوس النازية، وفَرَّ في النهاية ليكتبها في وطن بديل بعيد.

الرواية قائمة على الذكريات، وتُحكى على لسان راوٍ يحمل هويّة مزوّرة اقتناها من حطام رجل ميت صادفه ذات يوم، عاش وتنقَّل فيها واعتُقِل، وفَرَّ، ويحكيها لعابر التقاه مصادفة في ميناء لشبونة في البرتغال، وكان يتطلّع للسفر إلى أميركا فراراً من وطأة الحرب وقسوتها، ساومه على منحه تذكرة ليعبر بها المحيط بشرط أن يستمع إلى قصته، ومن ثم يستمع القارئ إلى الرواية، إلى هذه القصة المؤثِّرة، ويتفاعل معها أشدّ التفاعل.

كانت ألمانيا- هتلر، قد تورَّمت، وغزت أوروبا بأكملها، وأصبح الوجود كارثة لكل من له أفكار مناوئة، وأيضاً الأبرياء الذين لا ذنب لهم سوى أنهم وجدوا في زمن الجنون والحسرة. ننتقل مع الراوي المتخم بالذّكريات من مغامرة إلى مغامرة، من سجن إلى حرية إلى سجن، والمطاردون دائماً ما يملكون حصصاً من التجارب لا يملكها غيرهم، يملكون الحِيَل، ومضادات الحِيَل، ويمكن أن يجوعوا ويعطشوا ويقتربوا من الموت، ولكن تظل الحيل موجودة ومتنامية، وهكذا في تلك السراديب التي تحمل السمّ، وفي الشوارع التي تحمل رائحة الخطر، يتماسك هذا النص بقوة، ويوثِّق لتلك الفترة المظلمة من تاريخ أوروبا، بطريقة أكثر سهولة في الهضم، كما لو وثَّقها التاريخ الحقيقي.

الذّكريات لا تحمل هواء الحرب وحده، وهواء التشرُّد وحده، لكنها تحمل هواء الحبّ أيضاً، حبّ البطل لزوجته هيلين، التي وشى به أخوها ليعذَّب في البداية، قبل أن يفرّ. هيلين الرقيقة، الطيف، المرأة التي لم يحلّ النص شيفراتها بالكامل، بل ترك لنا مهمّة حلّ بعضها. وهكذا ننغمس في القراءة، ونشارك الكاتب أيضاً، كتابة ما كان غير موجود، أو إضاءة ما كان معتماً من النص، وهنا - في رأيي- ترف إبداعي كبير، ولا يقدر على ضخِّه إلا القليلون.

على أن رواية «ليلة لشبونة»، وبالرغم من أنها تدور في زمن الحرب، لا توضِّح ذلك. هي تحوم حول الحرب وتداعياتها وانشغال الناس بها في كل الأقطار الأوروبية، لكنها لا ترسم معركة، ولا تورد ضحايا سقطوا في وسطها، ورغم ذلك أعتبرها من روايات أدب الحرب المهمة. الحرب الطيف التي تتجسّد في كل ما يحيط بذلك العالم، لكنها لا تنشب في النص إلا في هيئة إشارات.

في البداية، حين يعمد الراوي إلى اصطياد ذلك المهاجر البائس، ومقايضته بتذكرة إلى أميركا، مقابل أن يستمع إلى قصته، نتساءل: ما الهدف من ذلك؟ ولماذا هذا الليل قد انفتح لغريبَيْن أحدهما يحكي والآخر يجتهد في السماع، وينتقل مع الراوي من حانة توشك أن تغلق أبوابها إلى أخرى ستغلق أبوابها أيضاً عمّا قريب؟ لنكتشف في النهاية، أن الراوي أراد أن يتحرَّر من الذكريات التي يحملها في عقله، أراد أن ينتهي مما كان يعتبره أقسى ما صادفه خلال أيامه التي عاشها: الذكريات.



عبد السلام بنعبد العالي

رائحة الحقيقة

«وعرفت بمعنى: أصبت عرفه أي رائحته»

الراغب الأصفهاني، معجم مفردات القرآن

«كفى! كفى! لم أعد أتحمل. قليلاً من الهواء! قليلاً من الهواء! فمختبر الأدوية، هذا الذي يُصنع فيه المثل الأعلى، يبدو أن رائحة الكذب التي تفوح منه أصبحت تزكم الأنف».

نيتشه، جنيالوجيا الأخلاق

تعْلَق بذهني ذكرى الفقيه الدّكالي، ذلك المحدّث الذي كان يعطي دروسه الدينية عصرَ كل يوم بالمسجد الأعظم بمدينة سلا المغربية، حيث كان يسأل مستمعيه من حين لآخر باللغة الدارجة ما معناه: «هل شممتم ما أعنيه؟». هذا الاستخدام لحاسة الشمّ أداةً لإدراك المعاني وتمييز الحقائق ربما ليس بالأمر المتداول. فقد تعودنا أن يكون للحقيقة لون، بل صوت وطعم، فكنا نسلّم بأن المعاني يُنظر فيها وإليها، وأن الحقائق يُسمع صوتها، ويُصغَى إلى «ندائها»، بل إنها كانت «تُلمس»، وتكون محلّ ذوق، إلا أننا لم نكن نسمع أن لها رائحة.

ربما لم تكن اللغة العربية ذاتها تسمح لنا بأن نسَلِّم -اللهم- إلا بوظيفة معنوية لحاسّة الشمّ الوظيفة الأخلاقية وربما حتى الدينية. الأنف في عرف العرب ليس أداة تمييز، بل محلّ العزة والكبرياء. نجد في كثير من المراجع العربية هذا الربط الذي يضعه الجاحظ في كتاب الحيوان بين الأنْف والأنَفَة حيث يقول: «والأنف هو النّخوة وموضع التجبّر». يتقدم الأنف باقي أطراف الجسد تقدماً بالوضع، ولكن أيضاً تقدماً بالشرف. يقول الحطيئة في مدح بني «أنف الناقة»:

قوم همُ الأنف والأذناب غيرهم

فمن يسوّي بأنف الناقة الذّنَبا؟

وفي فتوحات ابن عربي: «تقول العرب في دعائها: أرغم الله أنفك... والرغام التراب، أي حطّك الله من كبريائك وعزّك إلى مقام الذلّة والصّغار». بل إن الأنف أداة تطهير، ليس بالمعنى الجسدي وحده، بل الروحي أيضاً. نقرأ في الفتوحات: «ولا تزول الكبرياء من الباطن إلا باستعمال أحكام العبودية والذلة والافتقار، ولهذا شرع الاستنثار في الاستنشاق فقيل له: اجعل في أنفك ماء، ثم استنثر. والماء هنا علمك بعبوديتك إذا استعملته في محلّ كبريائك خرج الكبرياء من محلّه وهو الاستنثار.».

لا تبتعد بعض اللغات الأوروبية عن هذا التوظيف الأخلاقي لحاسّة الشم حيث نلفي كثيراً من المقولات الأخلاقية والاجتماعية مرتبطة بهاته الحاسّة، وخصوصاً تلك التي تدلّ على العلاقة بالآخر، إلى حدّ أن بعض علماء الاجتماع، مثل سِمّيل على سبيل المثال، يرون أن المسألة الاجتماعية ليست فحسب مسألة إيتيكا، بل هي «قضية أنف». فالأنف يسهم في ضبط العلائق الاجتماعية، إنه حاسة الأبعاد والمسافات، فقد نستعمله «مع احترام المسافة»، إلا أننا قد «نحشره» في ما لا يعنينا، فنحرق المسافات، ونفسد العلائق. هذا فضلاً على أن الروائح ذاتها قد تساهم في تزكية الفروق الطبقية إن لم نقل إنها تخلقها، إذ غالباً ما تتحول إلى «حجة طبقية»، فتُقرَن بالمرتبة الاجتماعية والوضع الطبقي، وترتبط في الأنوف بسلوكات بعينها. وهكذا، ففي اللغة الفرنسية على سبيل المثال، أقول عمن لا أطيق عشرته، إنني لا يمكنني أن «أشم رائحته» le sentir. لا يمكنني أن أقترب منه كي «أدركه عن طريق أنفي».

تدل الرائحة إذاً على انتماء، ومن لا «يتوافر» عليها قد يظل نكرة مجهول الهوية. ذلك ما كان غرونوي، بطل رواية

«العطر» لباتريك زوسكيد، يعاني منه لأنه كان بلا رائحة مميزة، فلم يستطع أيّ إنسان أن يقرب منه، ولم يأبه به أحد. ومع ذلك فهو لم يكن يحيا إلا عن طريق الشمّ، فلا يدرك العالم من حوله على أنه خير وشر، بل على أنه روائح دقيقة الفروق، كان «يرى بأنفه» في عتمة الليل، ويميّز بين أشياء لم يكن باستطاعة الآخرين التمييز بينها عن طريق البصر، ولا في إمكان اللغة المجرّدة أن تنقل الفروق بينها إلى الآخرين. ورغم أنه حصل على العطر بقتل أجمل العذراوات، فامتلك بذلك قوة التأثير المطلقة التي ستمكّنه من أن يغدو إلهاً بين البشر، إلا أنه لن يتمكّن من الحصول على رائحة خاصة تميّزه، وتزرع في قلبه محبة الآخرين والاقتراب منهم.

بإمكاننا، والحالة هذه، أن نفهم استعمال العطور، إضافة إلى معانيه الأسطورية والأنثربولوجية، على أنه نوع من التمويه، إنه «أيديولوجيا أنفية» تقلب الروائح، على غرار أيديولوجيا ماركس التي تقلب الصور على شبكية العين، فتلوّن العلائق، وتقرّب المسافات، وتوحّد الروائح. ليس من باب الغرابة إذاً أن تزدهر صناعة العطور في «مجتمع الفرجة»، وأن يَعُمّ تعطير الفضاءات العمومية تطهيراً للأجواء، وتغليفاً للفوارق، وخلقاً لجوّ يسوده الوئام والتآزر و«الرائحة الموحّدة». وهكذا فقد تُصلح حاسّة الشمّ ما تُفسده قوى الإنتاج، فتسهّل ظروفَ العيش المشترك في مجتمعات تنخرها الفروق، وتفسدها «الروائح الكريهة».

غير أن حاسّة الشمّ لا تقتصر على هذه الوظيفة وحدها. لإدراك الحقيقة ينبغي للذهن أن يبين عما تدعوه اللغة الفرنسية sagacité أي ما تنقله اللغة العربية بلفظ الفطنة. اللفظ الفرنسي مستمدّ من اللاتيني sagax الذي يدل على «حادّ الشم». الفطنة والذكاء إذاً مهارة في استخدام حاسّة الشمّ، واللبيب هو من يحسن استعمال أنفه.

لا يقتصر الأنف إذاً على المعاني الأخلاقية والاجتماعية، بل يساعد الفكر على تخطّي بعض نواقصه. في هذا الإطار يشير مؤرّخو الأدب الأوروبي إلى اعتماد بعض كبار الأدباء، أمثال بودلير وبالزاك وبروست، حاسّة الشمّ التي يعتبرونها حاسّة التذكّر بامتياز.

وعلى رغم ذلك، فربما كان ينبغي انتظار نهاية القرن التاسع عشر لكي نعثر على اعتراف حقيقي بقدرة الأنف على تمييز الحقائق، وإقرار بأن للمعاني روائحها.

هذا بالضبط ما نلفيه عند نيتشه الذي كان يردّد: «عبقريتي تكمن في مناخيري». يعترف المفكر الألماني للأنف بالقدرة التي كان ديكارت يخصّ بها ما يدعوه «عقلاً سليماً»، وأعني القدرة على التمييز distinction. يقول نيتشه: «إن الأنف الذي لم يتكلم عنه أيّ من الفلاسفة باحترام واعتراف، هو أكثر الأدوات التي في خدمتنا رهافة. فهاته الآلة قادرة على تسجيل الفروق الطفيفة التي تعجز حتى آلة المطياف عن تسجيلها».

غير أن الفيلسوف الألماني لا يقصر التمييز على إدراك المعاني والأفكار الواضحة، بل يوسّعه ليشمل مختلف القيم. الأنف عند نيتشه أداة تمييز وإدراك للفروق، الفرق بين الصواب والخطأ، ولكن أيضاً الفرق بين الصدق والكذب. بل إن الأنف أساساً أداة شمّ رائحة الزيف والبهتان flairer le mensonge. إنه أداة نقد اجتماعية، وهو ما به نؤسّس أحكامنا التي تمكّننا من خلق قيم جديدة. للحقيقة إذاً، كما للزيف، روائح عند صاحب «هكذا تكلم زرادشترا»، لذا نجده دائماً يربطها بالقمم والأعالي «حيث يعمّ الصقيع وينتشر الهواء النقي».



الأعمال الفنية للملف:
حسين بيكار – مصر

جمال حمدان

عُزلة العَالِم في زمن الاستبداد

في سنة النكسة العربيّة الشهيرة 1967، كتب عالِم الجغرافيا المصري جمال حمدان كتابه الشهير الاستثنائي «شخصيّة مصر، دراسة في عبقرية المكان»، الذي يعدّ أحد أهمّ الكتب التي، وإن انتمت إلى حقل الجغرافيا، إلا أنها تتجاوزه، من حيث تنقّل الجغرافيا من مرحلة المعرفة إلى مرحلة الفكر، ومن حيث انحيازها إلى الشخصية الإقليمية باعتبارها قلب الإقليم وأعلى مراحل الفكر الجغرافي. ولئن انطلق حمدان في كتابه من الجغرافيا البشرية أو البلدانيّات، بالتعبير العربي القديم، إلا أنه لم يكتفِ بوصفه الدقيق للمكان، بل تعدّاه إلى فلسفة المكان. فمن النظرة التحليلية فائقة الدقّة إلى النظرة التركيبية واسعة الأفق، لذاك المكان البهيّ: مصر أو «متوسِّطة الدنيا»، وفقاً لتعبير المقريزي. فهي لم تكن قطّ مجرّد «تعبير جغرافي» وحسب، بل كانت دائماً تعبيراً سياسياً، وفقاً لتعبير حمدان. وهي مصر التي تجمع بين أمرين: «الموقع والموضع». فالموقع: قلب العالم، والموضع: هبة النيل، وبينهما مفكّر جغرافيّ فذّ، آثر الانعزال بعد أن رأى بحقّ أن «الناقد المثقَّف والمفكّر الوطني الحقّ يجد نفسه محاصَراً بين قوسين من الإرهاب والترويع الفكري والجسدي: الحاكم الطاغية المغترّ من جهة، والشعب المكبّل المقهور المغلوب على أمره من جهة أخرى». العالِم المنعزل لم يكن جغرافيّاً عاديّاً، وإذ قيل «إنما الجغرافيّ الجيّد فيلسوف»، فلعلّ هذا القول لا ينطبق على جغرافي مثلما ينطبق على جمال حمدان.

من شقته المتواضعة في حيّ الدقّي، كان د. جمال حمدان يرنو ببصره إلى شريان الحياة في مصر: نهر النيل.
في تلك الشقة التي تتكون من غرفة واحدة، والتي انعزل فيها عن العالم حتى قضى فيها محترقاً يوم 16 أبريل عام 1993، أطلق صاحب «شخصية مصر: دراسة في عبقرية المكان» لخياله العنان، كي يستقرئ المستقبل، ويدرك أوجاع النيل وأهل المحروسة.. ولو بعد حين!

نبوءة العطش.. وبشارة التغيير

د. ياسر ثابت

قضى هذا الباحث الرصين سنوات طويلة من عمره منزوياً، ينقّب ويحلّل، ويعيد تركيب الوقائع والبديهيات، حيث تفرّغ للبحث والتأليف بعيداً عن مغريات الحياة. اهتم بحاضر مصر ومستقبلها، وانطلق من هذا الاستقراء النابه إلى رؤية أشمل للعالم العربي وآفاق مستقبله.

إذا ما قلبنا في صفحات كتاب «جمال حمدان.. صفحات من أوراقه الخاصة»، نجد حالة نادرة من نفاذ البصيرة والقدرة الاستراتيجية على استقراء المستقبل، متسلّحاً في ذلك بفهم عميق لحقائق التاريخ ووعي شديد بوقائع الحاضر.

لم يكن جمال حمدان مبالغاً ولا متشائماً تماماً، حين سَجّل في مذكراته الخاصة التي نشرها شقيقه عبدالحميد عام 2010 أن مصر مرشَّحة، في ظل خيارها، ليس بين السيىء والأسوأ، بل بين الأسوأ والأكثر سوءاً لتتحوَّل في النهاية من مكان سكن على مستوى وطن إلى مقبرة بحجم الدولة.

كتب حمدان في مذكراته بين عامي 1990 و1993 يقول:

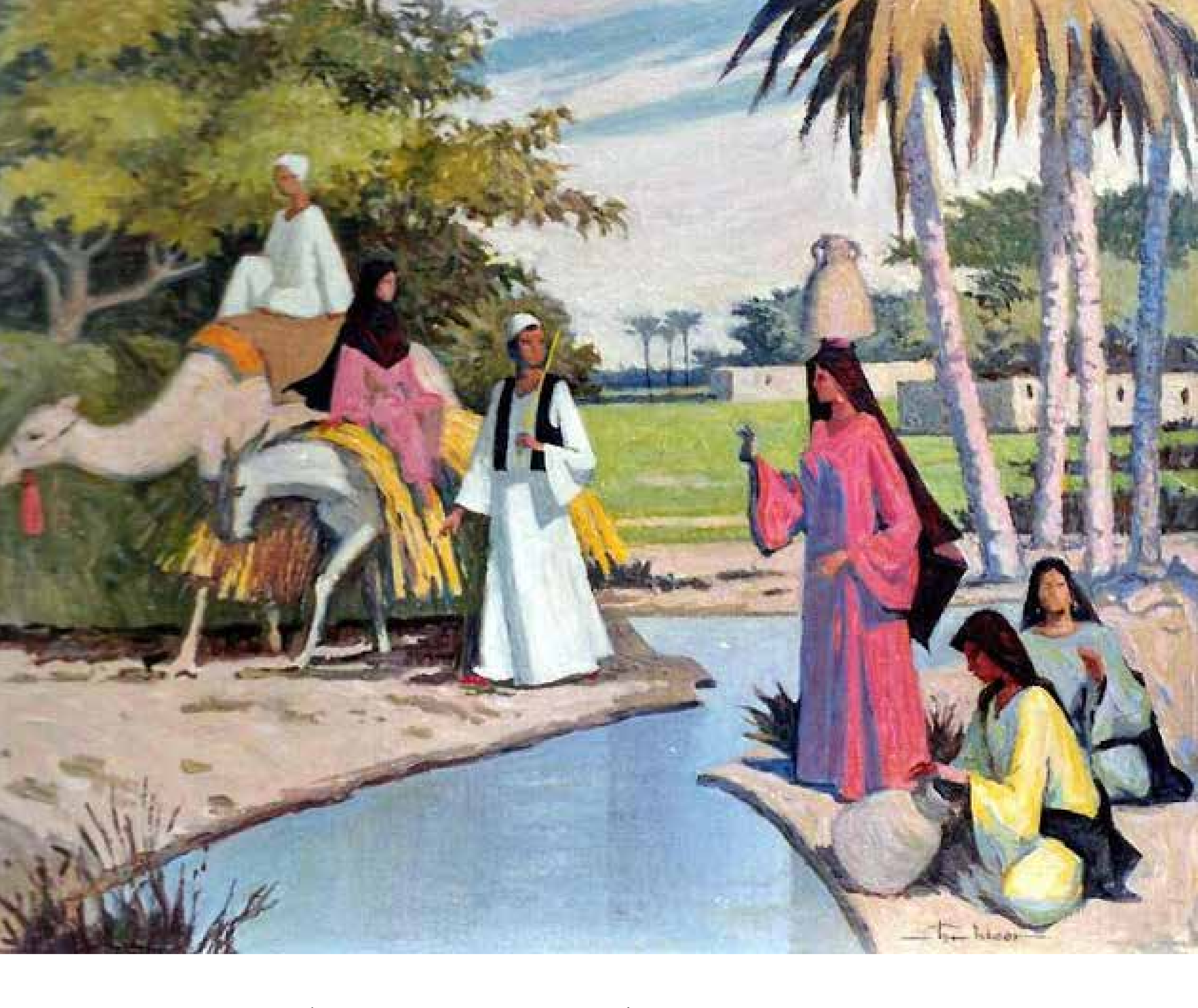
«مصر اليوم إما أن تحوز القوة أو تنقرض. إما القوة وإما الموت، فإذا لم تصبح مصر قوة عظمى تسود المنطقة فسوف يتداعى عليها الجميع يوماً ما كالقصعة: أعداء، وأشقّاء، وأصدقاء، أقربون وأبعدون».

أدرك جمال حمدان مخاطر الشحّ المائي الناتج عن الاستراتيجية الجديدة لدول منابع النيل.

في مذكراته قال حمدان: «من المتغيّرات الخطرة التي تضرب في صميم الوجود المصري، ليس فقط من حيث المكانة لكن المكان نفسه، ما يلي: لأول مرة يظهر لمصر منافسون ومطالبون ومدعون هيدرولوجياً (مائياً)».

«كانت مصر سيدة النيل، بل ملكة النيل الوحيدة. الآن انتهى هنا، وأصبحت شريكة محسودة ومحاسبة ورصيدها المائي محدود وثابت وغير قابل للزيادة، إن لم يكن للنقص. والمستقبل أسود، ولّت أيام الغرق بالماء، وبدأت أيام الجفاف من الماء، لا كخطر طارئ بل دائم «الجفاف المستديم» بعد الري المستديم».

تنبؤات وكأنها كانت حين تسطيرها قبل نيّف وعشرين عاماً قراءة في كتاب المستقبل. فالجميع يتداعون ضد مصر الآن تماماً مثل «القصعة»، في حين حاولت دول حوض وادي النيل فرض الاتفاقية الإطارية الجديدة لحوض النيل، التي وقّعت عليها الدول المعنية، باستثناء مصر.



بحصافته وبُعد نظره، نبّه د. جمال حمدان إلى مكمن الخطر، بعد أن رأى أن النظام المصري لا يستطيع دفع فاتورة احتباس حصة مصر من مياه النهر؛ لأنه يحكم بذلك على نفسه وعلى الشعب المصري كله بالإعدام.

وها هي دولة قريبة تبني سد «النهضة» وتخطط لإقامة عدة سدود أخرى على النيل الأزرق بهدف حجز الطمي خلف هذه السدود لتخفيف الإطماء على السدّ الحدودي الضخم، وسيكون خلف كل سدّ بحيرة بما سيصل بمجموع المياه المحتجزة خلف هذه السدود إلى نحو 200 مليار متر مكعب، ولتنهب مصر والسودان إلى جحيم الموت عطشاً.

ومن الأخطار المهمة للسدّ حرمان مصر من مياه الفيضان والتي ستستأثر بها إثيوبيا وحدها من خلال السدود الأربعة من النيل الأزرق والذي لا يزيد تصريفه على 48 مليار متر مكعب سنوياً، وبالتالي ستصل إلى مصر والسودان حصتاهما المنقوصتان من مياه النيل على مدى العام.

إن الدور المصري في بُعده الإفريقي مهدّد أيضاً؛ لأنه يتعرض اليوم لتحدّيات هي الأولى من نوعها في تاريخ أرض الكنانة؛ إذ تتحرك دول منبع النيل لتقليص حصة مصر من مياه النهر، الأمر الذي يعني خنق الاقتصاد المصري عطشاً، وتحويل مصر من قوة زراعية - صناعية إلى اقتصاد خدمات، أي اقتصاد ريعي - سياحي يتناقض تماماً مع طبيعة الاقتصاد المصري التاريخية.

لقد بُحّ صوت جمال حمدان وهو ينبّه ويحذّر من خطر داهم، يهدّد مصر وشعبها بالعطش ونقص الماء، أساس الحياة للبشر والأرض على حدّ سواء.

وإذا كان جمال حمدان قد تنبّأ بثورة 25 يناير 2011، فإن هذا العالم الكبير «هرم من أجل هذه اللحظة» التي لم تشأ الأقدار أن يعيشها.

في الفصل 42 من الجزء الرابع لكتابه الشهير «موسوعة شخصية مصر: دراسة في عبقرية المكان»، الذي يُعَدّ أحد أهمّ المراجع عن الشخصية المصرية، كتب حمدان قائلاً: «مطلوب، إذن، حدث عظيم وأعظم في الوجود المصري لا يرجّ مصر وحدها ويخرجها من مأزقها التاريخي الوجودي ودوامة الصّغار والهوان والأزمات التراكمية المعيبة التي فرضت عليها، ولكن أيضاً أن ترجّ الدنيا كلها من حولها، لتفرض عليها احترامها وتقديرها من جديد والاعتراف بها شعباً أبيّاً كريماً عزيزاً إلى الأبد».



الأجزاء الأربعة من هذه الموسوعة المهمّة التي صدرت بين عامي 1975 و1984، كانت كاشفة ودالّة إلى حدّ بعيد. في الجزء الرابع الذي صدر في الثمانينيات، يقول حمدان:

«لأن التغيير المصري الحضاري تغيير تدريجي تراكمي تصاعدي، فإنه في المحصلة النهائية وفي نهاية المطاف أقرب في طبيعته إلى ما يعرف بقوانين التطور الانفجاري. ففي التاريخ كما في الجيولوجيا والبيولوجيا، فإن مسار التطور يظل عادة رتيباً تقليدياً كالخط المستقيم أو كالمنحنى الانسيابي، ثم إذا به ينفجر فجأة في ثوران بركاني قصير لكنه عنيف يغيّر تضاريس الوجود ومعالم الزمان، ويضيّع ملامح العصر وتوازناته ويحدّدها لأمد بعيد. حينئذ يكتسح التغيير أمامه آخر معاقل الديكتاتورية ومعوّقات التقدم والتنمية ليصحّح بذلك كل أخطاء وخطايا الماضي وأوزار وآثام الحاضر بضربة واحدة وإلى الأبد، وليفتح أخيراً آفاق التطور المستقبلي البكر، وليكن أساساً بشعب حرّ بلا قيود ولا حدود، وستكون علامة البدء وإشاراته ودالّة التطور وقمّته هي، بالتحديد والدقة، دفن آخر بقايا الفرعونية القاتلة إلى الأبد. ولا شك بعد هنا أن من معجّلات هذه المرحلة النهائية تلك الضغوط الرهيبة التي تجمعت علينا في وقت واحد كأنها على ميعاد».

قرع الرجل أجراس الخطر، وقال إننا نقترب سريعاً من نقطة الانفجار، طلباً للتحرر والانعتاق، والتغيير.

«وما من شك وما تخفي النذر، أن مصر المأزومة المهزومة المجروحة الجريحة الكسيرة الأسيرة ليست بعيدة جداً عن تلك المرحلة.. مرحلة حتمية الانفجار، فلقد أصبحت من قبل بمثابة مرجل ضخم يغلي ويفور ويمور بعشرات التيارات العاتية والتقلبات العارمة والتفجيرات المكبوتة المكتومة. ولأن التغيير هكذا أصبح شرط البقاء، والاختيار الأخير صار بين التغيير والموت، فإن تلك المرحلة هي، بلا ريب، مرحلة الخلاص».

غير أن جمال حمدان عاش أعواماً طويلة شاهداً على الخراب الذي نزل بمصر، ومتابعاً لتغييب الإرادة وامتهان الكرامة، والانتقاص من الحرية، والإخلال بأسس العدالة.

ترك جمال نبوءاته ورحل في صمت، حزيناً على وطن مهدّد بمخاطر لا تنتهي، وأمةٍ تواجه عواصف عاتية من كل اتجاه.

وهذا وحده كافٍ للعزلة حتى الموت.

إنه جمال حمدان. باختصار لا يشوبه التقصير وباختزال لا يعتريه طول التفسير. هو فارس المكان، وهو البوصلة القادرة على التحشيد بغير انتفاضات شعبية نحو عشق الوطن وافتراس تفاصيله الجميلة بجنون. جمال حمدان حينما نتكلم عنه فإننا لا شعورياً نتجه باتجاه الوطن ونلامس أراضيه، وتأبى اللغة أن تتحدث عنه بلغة نثرية علمية جافة، بل تجبرنا كتاباته ومسيرة حياته على أن نتخلى - ولو نسبياً - عن جفاف اللغة العلمية، ونلجأ إلى اللغة الشاعرية التي، بحقّ، تناسب مقامه ومكانته، وتوازي عشقنا وعشقه للوطن.

بليغ حمدي إسماعيل

جمال حمدان..
المكان والبوصلة

والمدهش أن قراءتنا بغير تأويل أو عقد نقدية تجرّنا إلى مساحات بعيدة عن الوطن لكتابات المفكّر الجغرافي الدكتور جمال حمدان هي قوة إجبارية تفرض علينا التفكير في واقعنا المصري المتسارع سياسياً والبطيء نحو النهضة والارتقاء، فجمال حمدان من خلال ما سطّره من كتابات مثل: الموسوعة العبقرية شخصية مصر، والقاهرة، والعالم الإسلامي المعاصر، واستراتيجية الاستعمار والتحرير، وكتابه المتميز عن اليهود كلها تؤكّد أولاً نظرته العميقة للمستقبل، وكأن ما سطّره كان أشبه بصيحات التحذير لما نحن فيه الآن من أزمات ومثالب سياسية واجتماعية.

فمكانة مصر التاريخية والاستراتيجية الراهنة تجدها في هذه الكتابات المتميزة: التحذير من فوضى التعصُّب والتطرُّف تلمسها في سطور متناثرة خطّها بقلمه حينما تحدَّث عن وسطية هذا الوطن العظيم، فهو يقرِّر أن مصر، لموقعها الجغرافي المتوسط بين قارات العالم، اتخذت لها موضعاً أكثر وسطية، ونجحت، بالفعل، لسنوات بعيدة في أن تحافظ على هذه الخصوصية التي تحتوي متناقضات ومتضادات عجيبة في صورة أعجب وأبلغ. وإذا استقرأنا مهاد مصر لاكتشفنا أنها لم تعرف أبداً طوال تاريخها الضارب في القدم أنصاف الحلول أو المغالاة في التمايز لطرف في أقصى اليمين أو في أقصى اليسار، بل كانت وسطاً دائماً في النظرة والتفكير والاختيار، وربما هذه الوسطية هي التي أفرزت لنا قاماتنا الفكرية بتعدُّدها الأيديولوجي كالشيخ محمد عبده، وطه حسين، والعقاد، وسلامة موسى، وزكي نجيب محمود، وغيرهم مما تحفظهم الذاكرة.

كما يشير عبقري المكان الدكتور جمال حمدان إلى أن هذه الوسطية التي تَمَيَّزت بها مصر حفظت لها وحدتها السياسية، مع وجود مساحات متفاوتة زمنياً من الجدال السياسي لا كالذي نشاهده ليل نهار إما في برلمان المرجعية الدينية المنحلّ، أو في برامج الفضائيات المكرورة التي توصف دوماً بأنها فراغية الجوهر، كالفراغ الذي لا حيِّز له، ونحترف في إهداره بمهارة فائقة تشبه إضراباتنا واعتصاماتنا ومليونياتنا الثورية التي تصيب جسد هذا الوطن بسهام نافذة مميتة.

وثمة كتابات نجدها مطروحة تفتش عن ذكريات أكاديمية للدكتور جمال حمدان، وأخرى تتناول كيف كان يعيش في قرية «ناي» مسقط رأسه بمحافظة القليوبية، ومدرسته الابتدائية بشبرا حينما انتقل مع والده معلم اللغة العربية، وغير ذلك من القصص التي تشبه رواية «الأيام» للتنويري المفكر المجدد الدكتور طه حسين، رغم أنه من الأحرى التأكيد على صياغاته الفكرية عن مصر وتحليلاته التنظيرية التي تؤكِّد عمق هذا الوطن الضارب في التاريخ بقوة، والتي تدفع الناشئة والكبار أيضاً إلى زيادة الوعي بماضي هذه الأمة، ومن ثم زيادة التوعية والانتباه بمستقبلها الذي بدا بعض الشيء مترنِّحاً وغامضاً في ظل هذا التصارع السياسي على إسقاط مصر،



وهي في حقيقة الأمر وطن صعب مراسه.
فجمال حمدان يؤكّد في مجمل أعماله، ويقرِّر أن مصر محكوم عليها بالعروبة والزعامة، وأن من قدرها أن تكون رأس العالم العربي، وقلبه، وضابط إيقاعه. وفي هذا الصدد يقرّ حقيقة بالغة الأهمية في ظل ظروفنا السياسية الراهنة وهي أن مصر أكثر من عضو ضخم في الجسد العربي، بل هي رأسه المؤثر، وجهازه العصبي المركزي الفعّال والنشط والمحرِّك. ولم ينس العبقري جمال حمدان مرحلة أكتوبر بانتصاراتها المجيدة فنجده يعتبر مصر أكتوبر دليلاً قاطعاً على الشعب المحارب وتكذيباً دامغاً لنظرية الشعب غير المحارب.

ورغم هذا العشق المستدام الذي يربط الدكتور جمال حمدان بمصر وطناً ومكاناً متميزاً، نجده شديد التأثّر مرارة وحزناً بواقع مصر أيامه والتي تتشابه كثيراً مع واقعنا الراهن المحموم والمستعر غضباً واحتجاجاً، فهو يرى في وقته أن مصر بحاجة ماسّة إلى إعادة التفكير وإطالة النظر بعمق وتدبُّر في كيانها وهويَّتها ومصيرها، وهذا يدفعنا للتأكيد على أن مصر بعمقها وحضارتها وتاريخها وطن يصعب مراسه وتطويعه ولَيّ ذراعه بتيارات وأفكار تسعى إلى إجهاض تنويره واستنارته، فإن هذا يتطلب مزيداً من العمل الدؤوب بشأن تثوير الطاقات المنتجة، والعقول الأكثر إنتاجاً، وهذا لا يتحقق، ولن يتحقق إلا من خلال منطلقات ومرتكزات ثابتة نسبياً تشترك في إطلاقها مجموعة من المؤسسات الرسمية والمدنية وبعض الفئات المنوطة بتطوير هذا الوطن والمنتسبين إليه.

محو الاستعمار حدث عنيف، ولا يمكن أن يكون ثمرة تفاهم وودّ

فهذا مواطن عليه أن يغير نظرته إلى ذاته من شخصية سلبية مقهورة إلى أخرى أكثر إيجابية نشطة، يشارك ويمارس نشاطات مواطنته في وطن هو أحد مؤسِّسيه، وهذا نظام تعليمي عليه أن يستفيق قليلاً من سبات عميق، ويدرك أن عليه مهامَّ جساماً تقتضي منه اليقظة المستدامة في مستويات إعداد المعلم، وأطر المناهج الدراسية، وتنشئة الطالب، إن كان يريد هذا النظام التعليمي أن يصبح مشاركاً فعالاً في صحوة هذا الوطن.

أما المؤسسات الرسمية أعني الدينية منها، فإن دورها الذي اقتصر في الماضي على معالجة الأزمات الطائفية، والظهور الإعلامي في مناسبات قمع الفتنة لابد وأن ينحسر تدريجياً، فالدور الحقيقي لها على مستوى الشراكة الوطنية هو قراءة المشهد الثقافي والمجتمعي للشارع المصري الذي يموج بتيارات وأفكار لا طاقة لنا بها هنا، ومن ثم تجهيز العقلية المصرية لمواجهة بوادر أية فتنة من الممكن وقوعها. وما أحوجنا إلى تثقيف بعض أئمتنا، لاسيما



الموجودين في الزوايا الريفية، ببعض الدروس القيّمة المنثورة في كتب التراث الإسلامي، ومنها ما خطه ابن الأزرق في كتابه «بدائع السلك» حينما ذكر ما عاهد عليه الفاروق عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) نصارى الشام، ومنها ما كتبه راعي الكنيسة إلى عمر فيما معناه أن لا يمنع كنائس الشام أن ينزلها أحد المسلمين، هذا في الزمن الجميل التي كانت دور العبادة ملاذاً ومكاناً يسع الجميع. ومنه أيضاً ما ينبغي التأكيد عليه في مدارسنا ومساجدنا بأن برّ أهل الذمة مأذون فيه لقوله تعالى: «لا ينهاكم الله عن الذين لم يقاتلوكم في الدين ولم يخرجوكم من ديارهم أن تبروهم وتقسطوا إليهم إن الله يحب المقسطين». وليت بعض أئمتنا المنتشرين فوق منابر اعتلاها يوماً رسولنا الكريم - عليه الصلاة والسلام - يفطنون إلى تفسير المقري لهذه الآية حينما قال إن هذا البرّ مأذون فيه، ويقصد به التقرُّب والإحسان، وهو مستحَبّ جائز، والإقساط هو العدل الواجب فيهم، وهو مستحقّ واجب.

وها هو عبقري المكان جمال حمدان، أو كما يصفه الدكتور محمد عبد الرحمن الشرنوبي بعاشق تراب مصر، يكتب عن الشخصية المصرية وكأنه يقرأ المستقبل ويستشرفه، وهي قراءة ملؤها الشجاعة في وقت نرى الشجاعة فيها مجرَّد أصوات عالية وصراخ غير منقطع وممارسات سياسية تستهدف تقويض الوطن ذاته، لكنه في قراءته للوطن مكاناً لم يغفل عن قراءة مرتكزات ومقدرات الوطن البشرية من سكان، ذلك حينما أشار إلى أن الشخصية المصرية تستغلّ فقط تاريخها حينما تواجه عدواً خارجياً، لكنه من الأحرى استغلال هذا الإرث التاريخي والإفادة منه في النهوض بالبلاد وفي استثارة عزائمنا الفاترة وفي إدراك مكانتنا والوعي بها باستمرارية وبغير انقطاع أو تغييب عمدي ومقصود.

وهو يعمد دائماً إلى استنهاض الطاقات، ويحذّر من خطر الهروب من الحاضر إلى الماضي، ويشبّه هذا الهروب بالمخدرات التاريخية التي تجعلنا أكثر عرضة للافتراس الذاتي لأننا نكون قد تخلّينا عن مواجهة الحاضر بإحداثياته ومتغيّراته المتسارعة.وليتنا نخجل من أنفسنا ونحن نعيد قراءة الطروحات الفكرية الجغرافية للعبقري جمال حمدان، لاسيما وهو يصرّ على جعل مصر سيِّدة الحلول الوسطى وملكة الحَدّ الأوسط، وهي أمة وسط بكل معنى الكلمة، بكل معنى الوسط الذهبي، وليست أمة نصفاً. ومصر جغرافياً وتاريخياً تطبيق عملي لمعادلة هيجل، تجمع بين التقرير والنقيض في تركيب مُتَّزن أصيل.

وختاماً لا أملك من القول سوى كلمات هذا العبقري في موسوعته الجغرافية والثقافية الفريدة «شخصية مصر»: «إننا كلما أمعنّا في تحليل شخصية مصر وتعمَّقناها استحال علينا أن نتحاشى هذا الانتهاء، وهي أنها فلتة جغرافية لا تتكرَّر في أي ركن من أركان العالم، فالمكان، الجغرافيا كالتاريخ لا يعيد نفسه أو تعيد نفسها، تلك هي حقيقة عبقريتها الإقليمية».



سامي كمال الدين

ما زلت أذكرني متشبِّثاً بحلمي في اقتناء أربعة مجلدات من كتاب «شخصية مصر» الصادر عن دار الهلال. بعد استعارات لا تنتهي طوال دراستي الجامعية، حقَّقت حلمي الذي ما لبث أن تناثر على يد لص دخل بيتي، لم يسرق شيئاً سوى جهاز «جرامافون» قديم ومجلدات جمال حمدان.. يا له من لصّ أحترمه..!

وصايا جمال حمدان في سيناء

> **يبدو أننا الآن لا نهتم بوصايا جمال حمدان تجاه سيناء أو تجاه مصر كلِّها**

من جمال حمدان أيضاً تعلَّمت ماذا يحدث في سيناء الآن، وما آلت إليه استراتيجية سيناء، فالذي يسيطر على فلسطين يهدد أي خطوط دفاع عن سيناء. والذي يسيطر على خط دفاع سيناء يتحكَّم في سيناء. ومن ثم يكون له وحده الحق في التحكُّم في خط دفاع مصر الأخير، وفي السيطرة على الوادي كله، لذا كان محقّاً في قوله «سيناء قدس الأقداس»، بل هي المعبر لمئات الجيوش عبر التاريخ للقيام بالمعارك منذ تحتمس- الذي عَبَرها محارباً 17 مرة- وحتى الآن. وقد رصد جمال حمدان في كتابه «6 أكتوبر في الاستراتيجية العالمية» قيمة حرب أكتوبر/تشرين الأول ودورها في المنطقة، معرِّجاً على قيمة سيناء وأهميتها ودور حرب أكتوبر في أن تكون الانتصار الطبيعي للهزائم التي مُنيت بها مصر، بل وأكثر من ذلك «كلا ليست حرب أكتوبر التحريرية العظمى والماجدة مجرَّد المكافئ الموضوعي أو الرد الاستراتيجي على نكسة يونيو/حزيران، وليس 6 أكتوبر الخالد مجرَّد نسخ أو ناسخ ليوم 5 يونيو الحزين، ففي يقين هذا الكاتب أن التاريخ سوف يسجل 6 أكتوبر كأخطر وأكثر فاعلية مثلما هو أعظم وأروع تحوُّل مؤثِّر في تاريخ الصراع العربي - الإسرائيلي المفعم، وبالتالي في تاريخ العرب جميعاً، ومن ثم، ودون إفراط في المبالغة، في تاريخ العالم المرئي، وقد استشعر هو نفسه أن «الحماس أخذه» في أيام فاصلة مشحونة بالانفعالات المتوقِّدة والتوتُّر المضطرم والترقُّب المتلهِّف مما لا يترك مجالاً للرؤية المتأنية ولا للفكر المتروِّي.

للأسف لم ينتبه الرئيس أنور السادات إلى هذا الكتاب ليتأنَّى في السلام الذي عقده مع إسرائيل وطرائقه وخططه. يبدو أن الإسرائيليين هم من انتبهوا إلى هذا الكتاب ليتعرفوا أكثر إلى قيمة سيناء، فعقدوا الصلح الذي يريدون..!

يبدو أننا الآن لا نهتم بوصايا جمال حمدان تجاه سيناء أو تجاه مصر كلها، فقد جاء قرار الجيش المصري الخاص بزيادة القوات والمعدات العسكرية في سيناء متأخراً- عام 2013 - خلاف اتفاقية كامب ديفيد التي تعيقه. فالدكتور جمال حمدان وضع استراتيجية عالم برؤية دولية صاغها بقلم شاعر، فالنقب هو «سيناء فلسطين»، وسيناء استراتيجية من دونها تفقد مصر كل شيء. وسيطرتنا على سيناء لا تجعلنا نحافظ عليها فقط، فمصرنا الآن تمرّ بأزمة داخلية تؤدي إلى مزيد من الدماء ومزيد من إنهاك الجيش المصري، في الوقت الذي تحاول فيه إسرائيل وعدد من المتطرفين القيام بعمليات إرهابية في سيناء، مما يجعلنا لا نستطيع السيطرة على العمق الاستراتيجي فيها، في حين أنه من المفروض أن نتحوَّل من دولة مدافعة إلى دولة على استعداد للهجوم فوراً على أي عدو، شريطة أن يكون الهجوم خارج حدودنا وليس داخلها. ليست دعوة حرب، لكن هكذا علّمنا جمال حمدان، سرّ الاستراتيجيات وبقاء الدول العظمى، فرص النصر المصري كانت تزداد، كلما كانت المعركة أبعد من قلب الوطن.. فقديماً وفي المتوسط العام كانت معاركنا في رفح أكثر انتصاراً من معاركنا في بيلوزيوم (بورسعيد الآن). مثلاً انتصر قمبيز حليفاً في بيلوزيوم، فانفتح الطريق أمامه إلى مصر بلا عوائق، وفي الصليبيات - الحروب التي عرفت بالصليبية موجة هلكت وبادت على طريق سيناء عند سبخة البردويل فانتهى أمرها.. ولكن أخرى نجحت في التسلُّل عبر صحراء سيناء وصحراء شرق الدلتا فهدَّدت القاهرة حتى لزم إحراقها دفاعاً.. كذلك هَدَّد القرامطة القاهرة حيناً، بعد أن نجحوا في التسلُّل عبر الصحراء. وفيما بعد حين ظهر الخطر العثماني، على أفق الشام، أسرعت مصر فخرجت- كما ينبغي لها- إلى ملاقاته في أقصى الشمال. لكنها هُزمت في مرج دابق، تقهقرت بسرعة إلى العاصمة فلم تصمد في ريدانية القاهرة... وهكذا وهكذا».

قتلنا العالم العظيم الدكتور جمال حمدان صمتاً في حياته، وترحَّمنا عليه بعد مماته من دون الوصول إلى سرّ مماته، ولا سعينا بحق. والآن نهمل وصاياه لنقتل وطناً كدت أقول إننا لا نستحقه.



أقامت مصر خلال الفترة من 1954 إلى 1965 صروحاً في الزراعة والصناعة والتعدين والتجارة والسياحة والفنون.. إلخ، ونفذت خطة خمسية لزيادة الدخل القومي، وتقريب الفوارق بين الطبقات، وتقوية الداخل بسياسات التعامل مع الخارج، وتدعيم الجبهة العسكرية والجبهة المدنية، وقيادة بلاد الشرق العربي والمغرب العربي نحو حلم القومية، وقيادة دول الجنوب في أفريقيا وآسيا وأميركا اللاتينية إلى طريق ثالث بين المعسكرين الاشتراكي والرأسمالي هو الحياد الإيجابي وعدم الانحياز.

محمود عبد الوهاب

هل مصر ضحيَّة الجغرافيا عند جمال حمدان ؟

كان ناصر يشقّ للجماهير طريقاً للنهضة بالتخطيط والعلم والصناعة والعدالة الاجتماعية، ويتفاعل مع المحيط العربي، ويحاول امتلاك ما يساعده من أسباب القوة بتجلّياتها المختلفة على شفاء الجرح الفلسطيني.

كانت مصر تتأهّب للنهوض بالإصلاح الزراعي وتمصير الاقتصاد والتأميم والصناعة والعلم والتوجُّه الاشتراكي حتى داهمتها هزيمة عام 1967، وكانت هزيمة على الصعيد العسكري في الهجوم والدفاع والانسحاب، وعلى الصعيد الإعلامي في الشعارات الصاخبة والبيانات الكاذبة، وعلى الصعيد السياسي في فشل إدارة أزمة الحرب.

وتحولت إسرائيل بعدها من الدولة الأسطورة التى قامت ضد منطق العصر ومنطق التاريخ إلى كيان ضخم يحتلّ مرتفعات الجولان والضفة العربية لنهر الأردن وغزة وشبه جزيرة سيناء.. وتحوّلت إلى كيان مدجّج بالسلاح والدعم الأميركي. والتحالف الغربي يجثم على الأراضي العربية، ويستنزف ثرواتها، ولا حدود له سوى ما تصل إليه قواته.

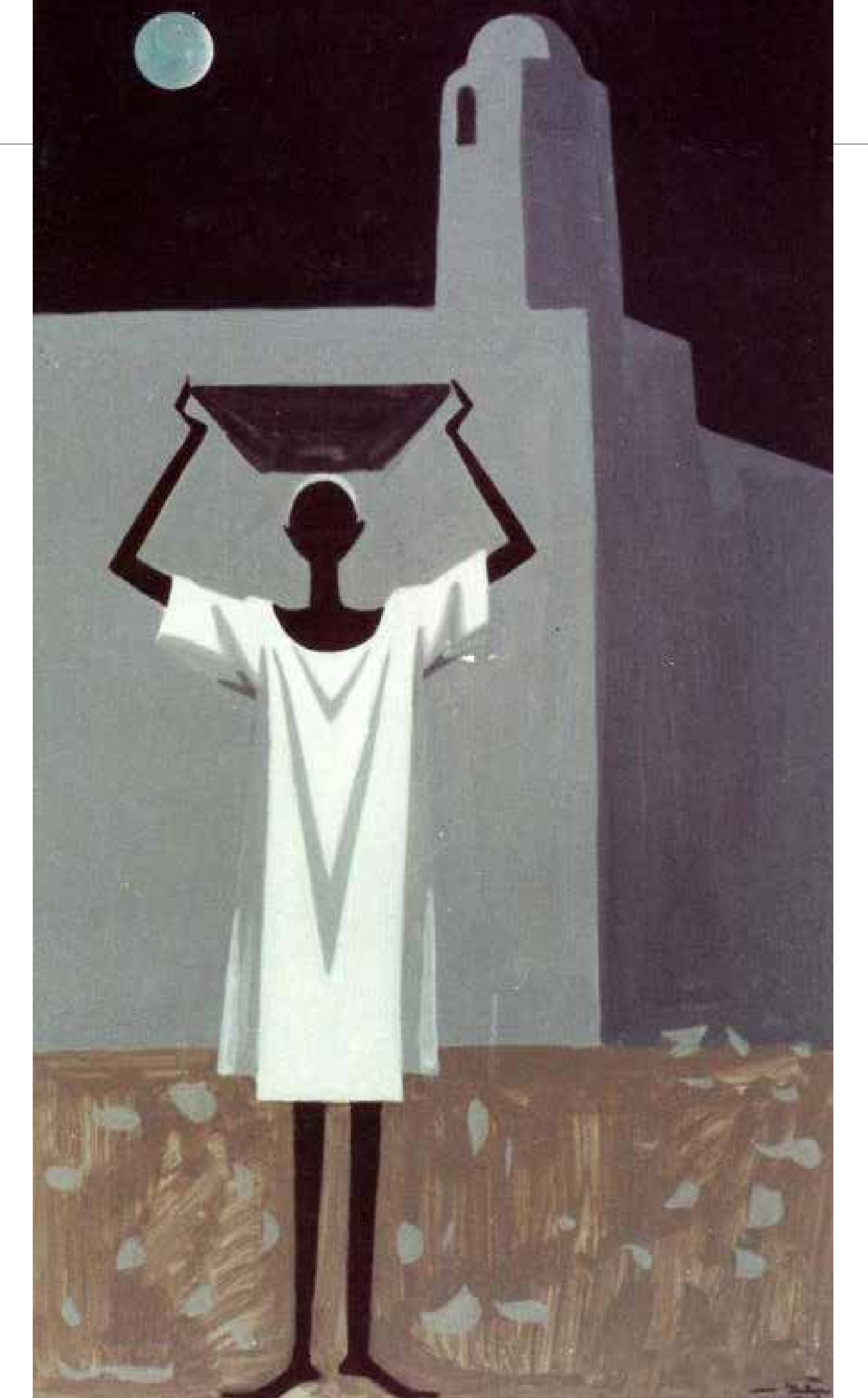
روّعت الهزيمة الشعوب العربية، فراحت تفتّش عن أسباب الهزيمة، وانكمشت مصر من دولة تتطلع إلى قيادة العالم العربي والإسلامي والإفريقي إلى دولة تناضل لإزالة آثار العدوان، وخيَّم اليأس على الجميع، وبدا لهم أن الانتصار على إسرائيل هو المستحيل بعينه، وأنهم سقطوا في هاوية حضارية تفصل بين الأدوات البدائية في الزراعة والحرف وبين التكنولوجيا المعاصرة.. بين الخرافة والأسطورة وكرامات الأولياء وطواف الأضرحة، وبين العلم والفلسفة والوعي بمتغيرات العالم. كانوا يجلدون ذواتهم بكل ما هو سلبي.

وفي هذا المناخ الملبَّد باليأس ولعق الجراح وروح الانهزام كتب جمال حمدان بعد شهور من هزيمة 1967 كتابه «شخصية مصر : دراسة في عبقرية المكان». وقد طور في ما بعد الكتاب نفسه إلى أربع مجلدات.

كان جمال حمدان بهذا الكتاب يقاوم الهزيمة، ويضخّ في شرايين أمته دماء الشعور بالعزة والكرامة والانتماء لوطن عريق. لم يفعل ذلك بالخطب الحماسية والبلاغة العاطفية والشعارات، بل فعله بالدراسة الشاملة والوعي العلمي العميق بحقائق الجغرافيا والتاريخ وعلوم الاجتماع والسياسة وطبقات الأرض والمناخ والنبات والري... إلخ، وبالكشف عن العلاقة بين موضع مصر على خريطة الجغرافيا، وموقعها على امتداد التاريخ. أو بعبارة أخرى بين المكان والزمان: موضع مصر الحقل والنهر والبحر والصحراء، المسجد والكنيسة والدير، الأزهر والكاتدرائية والجامعة، وموقعها الإمبراطوري في زمن الفراعين ومواجهتها الظافرة للمغول وحملات الاستعمار المتوارية خلف قناع الصليب.

في هذا الكتاب كتب جمال حمدان أن قَدَر مصر أن تظلّ دائماً في حالة انتظار لفيضان النهر وطمي النيل وهندسة الري وأوامر الحاكم الإله.

كانت مصر المنبسطة بلا جبال أو غابات، لا تعين على مقاومة الحاكم الظالم؛ ولذا فقد أجبرت الجماهير على



إن سكوت المصريين على الطغاه لم يكن الثّمرة المرّة لحقائق الجغرافيا النهرية

الخنوع والاستسلام لطغيان الحاكم، يتساوى في ذلك أن يكون الحاكم مصرياً أو أجنبياً. ولكن هل كانت مصر حقاً ضحية الجغرافيا ؟

إن سكوت المصريين عبر العصور على الطغاة لم يكن الثمرة المرة لحقائق الجغرافيا النهرية، فهي لم تكن عائقاً عن التمرُّد على الطاغية ومقاومته والاحتشاد لخلعه، ثمة بُعْدٌ هامّ كان غائباً تعمدّ الطغاة طمس معالمه والوقوف بالمرصاد لكل من يجرؤ على فتح ثغرة في أسواره العالية، وما أعنيه بهذا البعد هو البعد الثقافي الذي يكشف عن قوة الجموع العاملة والمنتجة والمطالبة بحقِّها المشروع في ثروة البلاد وهو بعد حجبته عقائد تأليه المصريين للحاكم في مصر القديمة بكل ما واكبه من معابد وكهنة وطقوس وشعائر.. إلخ، كما حجبه في مصر المسيحية الدعوة إلى ترك ما لقيصر لقيصر وما لله لله. وحجبه في مصر الإسلامية، تحريم الخروج على ولي الأمر وإثارة الفتنة ووجوب الطاعة، والالتزام بالبيعة للحاكم، وخطيئة الخروج عليه باللسان أو النقد أو الاحتشاد أو الثورة.

لكن جماهير المصريين في مصر القديمة ثارت ضد الحكام الظالمين. وفي القرن التاسع عشر ثارت ضد الفرنسيين، وفي ثورة 1919 ثارت ضد الملك المستبد والمندوب السامي البريطاني، وثارت ضدّ الحاكم الفاسد الظالم المتواطئ مع أعداء البلاد في 25 يناير 2011.

لم تكن الجغرافيا الطبيعية هي حاكم مصر خلف الحاكم البشري المصري أو الأجنبي، ولم تكن الثمرة المرّة التى عرفتها عبر العصور، لكنها الثقافة التى تشيع الخنوع والصبر وادّعاء الرضا وفضيلة التزام الصمت والضراعة للسماء، وتفتح للجماهير أنفاقاً من الدروشة والتصوُّف الشعبي، وتحوّل الجماهير من مخلوقات إنسانية تشعر وتفكِّر وتحلم إلى سواعد للعمل، وأفراد للخدمة، وروّاد للموالد والأضرحة وحلقات الذكر وحفلات الزار.

كان غياب الجماهير بعيداً عن الروابط المهنية والجمعيات التعاونية والأحزاب والاتحادات هو سرّ تفككّ الكتل الجماهيرية وغيابها عن موقعها، وهو السبب المباشر فيما ألتزمته من الصمت والصبر، والسبب المباشر في هزيمة عبد الناصر، إذ تبيَّن أن الصروح الكبيرة في كافة المجالات كانت واجهات هشّة تخفي وراءها خواءً من ثقافة الانتماء والنضال والمقاومة حيث لا صوت يعلو على صوت المعركة الداخلية ضدّ الثورة المضادة، والخارجية ضدّ العدو، وحيث تصنع المؤسَّسات الثقافية ضجيجاً ودعوات للعبث وتهريجاً وتراتيل للحاكم المعبود. من دون أن يكون للحتمية الجغرافية أي دور في هزيمة مصر عام 1967 كما ورد في كتاب مفكِّر مصر العظيم جمال حمدان.

د. زبيدة عطا

اعتاد اليهود صياغة نظرياتهم وفقاً لمعتقداتهم، والمؤرِّخ نيوباي الذي كتب عن يهود الجزيرة العربية ذكر أن هناك فرقاً بين ما ترى وما هو واقع، فإننا أحياناً نصبح أسرى وسجناء في إطار نظرياتنا، وهذا ما فعله مؤرِّخو اليهود.

اليهود بين التاريخ والأنثروبولوجيا
في كتابات جمال حمدان

إسرائيل تبرِّر احتلالها لفلسطين عبر خلق صورة تاريخية توراتية تعطيها الحق في هذه الأرض وأنها أرض الميعاد التي وُعِد بها اليهود تاريخياً، وكما قال يوشع براور أحد كبار المؤرخين اليهود إن العرب لم يكن لهم وجود على أرض فلسطين عبر فترات التاريخ، ولكن بدأت المطالبات العربية - في رأيه - مع مفتي فلسطين في الأربعينيات من القرن الماضي الشيخ أمين الحسيني، ومع دعوة جمال عبد الناصر للقومية العربية ولتحرير القدس.

النظرية التي يعتمد عليها اليهود هي نقاء العنصر اليهودي ووحدة العرق، حتى الزواج المختلط مع أديان أو أعراق أخرى لا يعترفون به، ويعتبرونه (ما مزير) وغير معترف به، ويعتبرون كل شخص خارج نطاق عرفهم أغياراً أو (جونيم). وقد اعتمدوا على القصة التوراتية لتعطيهم صدقية تاريخية، ولكن بالمقابل هناك العديد من الدراسات التاريخية والأنثروبولوجية من كتّاب عرب وغربيين بعضهم يهود تدحض هذه المقولات. ولعل من أهمّ الكتابات ما كتبه عالمنا الكبير جمال حمدان في كتابه بعنوان «اليهود أنثربولوجيا» حيث نجد أن آراءه وتحليلاته عن أصول اليهود وتاريخهم ورجوع أصول بعضهم إلى إمبراطورية الخزر، التي كانت موجوده بين البحر الأسود وبحر قزوين، واعتنقت اليهودية وتؤكِّد عدم نقاء العرق اليهودي قد سبق باحثاً له كتاب حاز شهرة كبيرة وهو «آرثر كيستلر» الذي توصّل إلى هذه المعلومات في 1976 في حين أن كتاب جمال حمدان صدر في عام 1967. وهذا يجعلنا نجري مقارنة بين ما كتبه جمال حمدان والدراسات التي تناولت الموضوع نفسه.

يرى جمال حمدان أن الخطر الصهيوني لا يستهدف الأرض المقدَّسة في فلسطين فحسب، بل يمتد من النيل



إلـى الفـرات شـرقاً، ومـن الإسـكندرونة حتـى المدينـة شـمالاً؛ وهـذا يعنـي نصـف المشـرق العربـي، ويضـمّ كل دائـرة الرسـالات وتـرادف قلـب العالـم العربـي، وهـو لا يـرى فـي اليهـود رسـل الحضـارة التوراتيـة وشـعب الله المختـار فـي الرؤيـة الصهيونيـة ولا شـياطين وقـوة الشـر الأزليـة، فـكلا الرؤيتيـن فـي رأيـه تضعـان اليهـود فـي مجـال خـاص، ويـرى أن العـودة لفلسـطين ليسـت عـودة توراتيـة أو تلموديـة دينيـة، بـل هـي عـودة لفلسـطين بالاغتصـاب، وهـو غـزو وعـدوان لا عـودة أبنـاء قدامـى. ويـرى أن يهـود العالـم، كمـا يـدرك أي أنثروبولوجـي، مختلطـون فـي جملتهـم اختلاطـاً يبعـد بهـم عـن أصـول إسـرائيلية فلسـطينية قديمـة، وإلـى أن اليهـود هـم أقـارب الأوروبييـن والأميركييـن، بـل هـم فـي الأعـم الأغلـب بعـض وجـزء منهـم وإن اختلـف الديـن، ويربـط القرائـن بالشـواهد وبالسـياقات التاريخيـة، فيتحـدث عـن توزّعهـم فـي العالـم، ويـراه فـي ثـلاث دوائـر أقطـاب: دائـرة شـرق أوروبـا ومركزهـا بولنـدا، ودائـرة غـرب أوروبـا ومركزهـا الرايـن وفرانكفـورت، وأخيـراً دائـرة الولايـات المتحـدة ومركزهـا نيويـورك، ويتنـاول هجـرة اليهـود منـذ البدايـات، وكيـف تعرّضـوا للأسـر فـي بابـل وآشـور، حيـث وجـد امتـزاج وتـزاوج مـع هـذه الشـعوب. وأن هنـاك يهـوداً بالتبشـير والتهويـد.

إبراهيـم هاجـر فـي القـرن 18، قـدم هـو ومـن معـه، وكانـوا جماعـة رعويـة فـي جنـوب العـراق. وقبـل ذلـك خرجـوا مـن قلـب الجزيـرة العربيـة التـي نشـأوا فيهـا كجماعـة مـن الجماعـات السـامية العديـدة التـي تأهّلـت فـي ذلـك الخـزان البشـري الـذي لـم يتوقـف عـن أن يقـذف موجـة تلـو موجـه إلـى منطقـة الهـلال الخصيـب. وأن إبراهيـم وصـل إلـى حـوران ثـم إلـى فلسـطين، وأنهـم جـاءوا علـى دفعـات، وأن المنطقـة كان فيهـا الكنعانيـون، وهـي قبيلـة سـامية جـاءت مـن الجـزيرة العربيـة

ما كتبه جمال حمدان يجد تأكيداً له في كتابات عديدة ومن كتّاب غربيين

2500 ق.م، وكان هناك أدوميون وعمونيون ومؤابيون وآراميون في سورية، ثم الفلسطينيون من شعوب البحر، ولم يسيطر الصبرانيون إلا على التلال والأراضي الفقيرة الداخلية، وأسروا من البابليين، ونقل سرجون أعداداً كبيرة منهم، وأسكن في مكانهم بعض أسراه، فحدث اختلاط جنسي. ويرى أن يهود الجزيرة العربية هم عرب متحوّلون إلى اليهودية كمملكة اليمن ويهود القوقان، وهم يرجعون إلى القرن الخامس، وقدموا من فارس. وفي القرن السابع قامت لهم دولة هي دولة الخزر التي تحوّل حكامها إلى اليهودية، وتحوّل اليهود المهاجرون إلى لغة الخزر الرسمية، وتحطّمت الدولة عل يد دولة كييف السلافية، وهي نواة الدولة الروسية. ويعرض حمدان للسمات الجسدية وإلى حرص اليهود على أنها تؤكد وحدتهم الجسدية العرقية، فيقال إن من ملامح وجه اليهودي: سمرة الشعر والعين والأنف والنقن، وقد أثبتت العينات التي تمت دراستها أن ثلث اليهود نوو شعر فاتح، ويهود الشرق لديهم شعر أصهب. وهناك كثير من يهود الآلزاس واللورين وإنجلترا نوو شعر أشقر، إذ ليس هناك وحدة، ولا يختلف الإشكناز اليهود الأوروبيون من حيث لون البشرة عن الأوروبيين. والأنف اليهودي ليس صفة عامة. ومجموع الصفات الجسدية المنسوبة لليهود لا تدلّ على الأصل العرقي، ولا تحسم المشكلة، وتدلّ على انعدام أي وحدة بين يهود العالم في تلك الصفات، كما تدلّ على الاختلاط الجنسي بالسكان الذين يعيشون معهم.

وفي العصر الحديث زاد الزواج المختلط، وارتفعت نسبته، ويرى أن الخصائص الجنسية لدى الطائفة ليست ثابتة بل متحركة وفي تغيُّر داخلي مستمر، وفي ابتعاد دائم عن الأصول الأولى، بحيث يتضاءل وباستمرار فإن حجم النواة الحقيقية من بني إسرائيل التوراتية لتكاد تختفي وتنقرض في عملية إحلال وإبدال مزمنة، وأصبحت المجتمعات اليهودية المحلية في العالم تشبه السكان المحليين، و«السكان اليهود في كلّ بلد يتداخلون ويتشابكون مع غير اليهود في كل صفة يمكن تصوُّرها وأن المختلطين تماماً الذين ابتعدوا عن الأصوال الأولى،يشكلون الأغلبية الساحقة منهم». ويؤكد: "لا جناح علينا إذا نحن قررنا في النهاية أن اليهود اليوم ليسوا من بني إسرائيل وأن هؤلاء شيء وأولئك شيء أخر، هذه أنثروبولوجيا، وليس هناك رابطة بين الطرفين إلا الدين، والدين فقط".

ما كتبه جمال حمدان يجد تأكيداً له في كتابات عديدة ومن كتّاب غربيين فـ(ربلي) Rebly يرى أن أصول اليهود لم تعرف النقاء الجنسي، وأن يهود اليوم لا يكوّنون جنساً واحداً، وكذلك أيَّده المؤرّخ يوجين بينارد في كتاب «الجنس والتاريخ»، الذي يرى أن اليهود يتكوَّنون من عناصر مختلفة تماماً، وليس هناك شيء اسمه جنس يهودي، كما أنه ليس هناك جنس مسيحي، فاليهودية عقيدة دينية لها أتباع من كل الأجناس، وهو ما أكده المفكّر الفرنسي روجيه جارودي الذي ذكر أنه لم يكن هناك قط جنس يهودي، ففي كل مراحل التاريخ كل الأقليات اليهودية هي أحد العناصر التي تكونت منها الشعوب؛ ويرى هادون Haddon أن اليهود يتكونون من أصول مختلطة، ولا يمكن القول بأنهم جنس نقي، وكستلر في كتابه «القبيلة الثالثة عشر» اتبع منهجاً مشابهاً، وهناك تحليلات جمال حمدان في إثبات عدم نقاء العرق، إذ يرى أن غالبية اليهود في الوقت الحاضر هم من أصل أوروبي شرقي، فهم في الدرجة الأولى من أصل خزري؛ وهذا يعني أن أجدادهم لم يجيئوا من نهر الأردن، بل من نهر الفولجا، ولم يجيئوا من أرض كنعان، بل من القوقاز، التي أعتقد أنها مهد الجنس الآري، وهم في التركيب الوراثي أقرب إلى قبائل الهون والأيغور من ذرية إبراهيم وإسحق ويعقوب، وهو نفس ما ذكره فيشبرج. وبالفحص لعينات مختلف من يهود من أنحاء العالم وُجدت آدلة دامغة على كذب وجود جنس آسيوي سامي ينتمي إليه يهود العالم، ولم يتعرض لتغيير، ولم تخالطه صفات أجنبية منذ نزول التوراة. وأظهرت نتائج أبحاث علم الأجناس البشرية التي أجريت على مجموعات من اليهود من أقطار مختلفة أنهم يختلفون فيما بينهم اختلافاً بيّناً في كل الخصائص الجسدية المهمة، كالقامة والوزن ولون البشرة، وأثبتت مقارنات مقاييس الجماجم وفحوص الدم وجود تشابه بين مواطني أي دولة من اليهود وبقية أهلها، تشابه يفوق الذي بين اليهود الذين يعيشون في أقطار مختلفة.

تجزم سلسلة الدراسات التي نشرتها اليونسكو أن اليهود ويُظهرون درجة كبيرة من التباين المورفولوجي



بينهم، مثل ذلك الذي يمكن تواجده بين أفراد جنسين مختلفين عند معاينة جماجم اليهود بغيرهم من الأغيار. ووجدوا أن السفرديم، اليهود الشرقيين، رؤوسهم تختلف عن اليهود الأشكناز ذوي الرؤوس العريضة؛ أي أن ما ذكره جمال حمدان أثبتته الاختبارات الأوروبية. وإذا رجعنا إلى الأصول التاريخية فإن النقاء الجنسي وفقاً للتوراة غير متوافر على مستوى الملوك، لكنه على المستوى الشعبي أكثر وضوحاً. نصوص التوراة واضحة في اختلاط اليهود جنسياً بشعوب أخرى عديدة، بل إن بعض المؤرخين طرح نظرية عدم وجود جنس وشعب عبراني، وجعلهم جزءاً من الكنعانيين. ونصوص التوراة تثبت أن الشعب اليهودي الذي عاش فترة محددة في فلسطين هو خليط من أجناس عدة اختلفت في خصائصها الجنسية. ونجد في سفر القضاة: «سكن بنو إسرائيل وسط الكنعانيين والحيثيين والفرزيين والحوميين والبيوسيين واتخذوا أبناءهم لأنفسهم نساء. وأعطوا بناتهم لبنيهم، وعبدوا آلهتهم.».

يذكر الكاتب فراس سواح في كتابه «آرام»: «لم نعثر على أثر لإسرائيل التوراتية، ولم يتقاطع الخبر التوراتي خلال ألف عام في أي نقطة من مسار القصة، مع تاريخ وأركولوجيا فلسطين والشرق الأدنى. ولقد سُبيِ اليهود مرات عديدة في السبي البابلي والآشوري، ولم تكن هناك مملكة يهودية إلا في عهد شاؤول وداود وسليمان، ثم انقسمت إلى مملكة يهوذا في الجنوب ومملكة إسرائيل في الشمال، وسقطت مملكة إسرائيل أمام الأشوريين، وسبوهم، ونقلوهم إلى عاصمتهم، واستولى البابليون على يهوذا، وسبوهم ونقلوهم أيضاً إلى عاصمتهم في الفترة اليونانية الروحانية. كانت عملية التهويد والاختلاط الجنسي والعرقي مستمرة. وفي سنة 70م استولى القائد تيتوس على أورشليم ودَّمر هيكلها تماماً، وقضى على الكيان اليهودي تماماً، ونفى اليهود خارج القدس، وهناك دول تهوّدت كاليمن العربية في فترة التاريخ القديم، وإمارة حدياب اليهودية شمال العراق، ومملكة الخزر في تخوم أوروبا الشرقية، وقد تزوجوا أشدوديات وعمّونيات ومؤابيات».

قال عالم النفس الشهير فرويد إن موسى كان مصرياً. وكثير من الباحثين والكتّاب مثل فولتير ذكروا بأن أيوب وسِفْره أقدم من التوراة، وأن العبرانيين أخذوه من العرب وترجموه إلى لغتهم، وأن اسم أيوب نفسه لا مثيل له في الأسماء العبرية. تثبت المصادر التاريخية والدراسات التطبيقية الأوروبية صحة رواية جمال حمدان وتؤكدها وتكرّر ما قاله في كتابه: «انطلاقاً مما عرضته يسقط أي إدعاء سياسي للصهيونية في أراضي الميعاد، فإن الأنتروبوجيا تبدّد أي أساس جنسي قد يزعمونه في هذا العدول، فمن ناحية ليس اليهود قومية ولا هم شعب أو أمة، بل هم مجرَّد طائفة دينية».



الشعب فاعل، والحكم مفعول به، وليس العكس!
مصر ليست قلعة المصريين، ولكنها قلعة العرب.
— الوطنية المصرية بدأت مع بداية أسرة محمد علي
ان الاعتراف ليس نهاية المطاف!
والصلح ليس نهاية الصراع!

جمـال حمدان اختار العزلة.. والموت يعيده إلى الأضواء وسـط شـكوك في اغتياله.

القعيـد: في البداية لم أشـعر بالريبـة.. لكني أصبحت متأكـداً من ضلوع الموساد في قتله..

النمنم: تابعت الحادث عند وقوعه، وأستبعد وجود شبهة جنائية..

أسـرة المفكّـر الراحل تَتَّهـم المخابرات الإسـرائيلية بتصفيتـه.. لكنها لم تطلب رسمياً إعادة التحقيق.

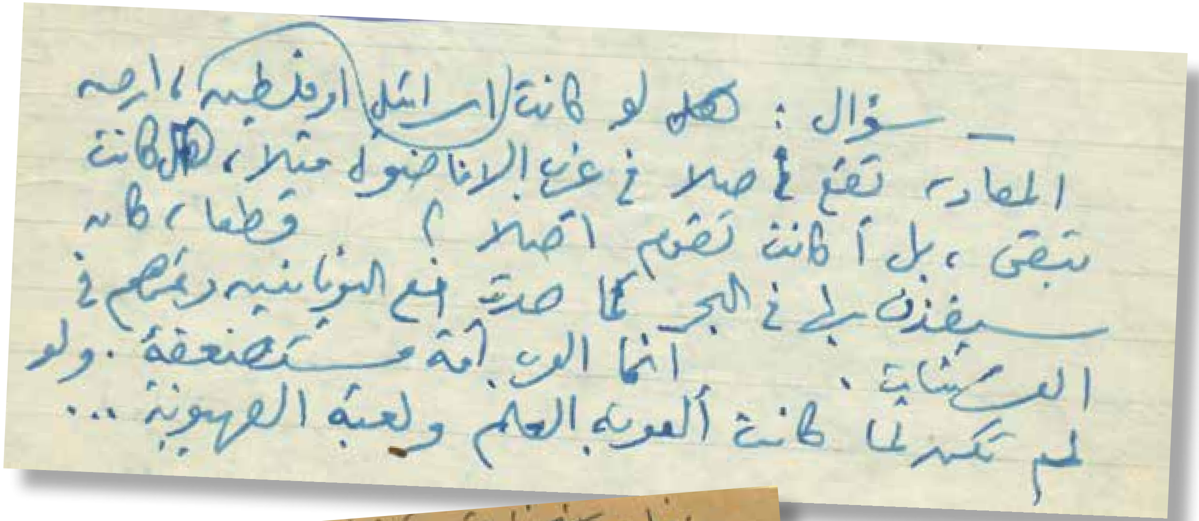
إيهاب الحضري

الـوقائع السـرّيّة لـموت مُعْلَن

لم تكن هناك دلائل تشير إلى أن هدوء اليوم الربيعي سيتبدَّد بعد ساعات، وأن السبب في تغيير مساره سيكون تلك الشقّة المغلقة أغلب الوقت في البناية رقم 25 بشارع أمين الرافعي في حي الدقي. كان ساكنها المنعزل قد فتح بابها قبل ساعات، وطلب من حارس العقار بعض المستلزمات، وعاد إلى بوتقته. لكن بعد فترة تصاعدت سحب الدخان من نوافذها، واضطر الحارس مع بعض السكان إلى كسر بابها ليفاجأوا بأن حريقاً قد شَبَّ في المطبخ، وأن الساكن قد لقي حتفه.

قصة يمكن أن تتكرَّر في أي مكان، لكن بطلها هوالذي جعل الحدث استثنائياً، فبعد أن اعتزل العالم نحو ثلاثين عاماً، وعاش في صمت. جاءت وفاة جمال حمدان صاخبة. أحاط نفسه بسياج من السرّيّة، لكن وقائع موته جاءت معلنة! على الأقل بدت كذلك في أول الأمر. بعد شهور من الحدث اختزلها شقيقه عبد الحميد في كلمات أعادت إنتاج التفاصيل الأولية، في كتابه «صاحب شخصية مصر.. وملامح من عبقرية الزمان»، رصد ما حدث يوم 17 إبريل/نيسان 1993 قائلاً: «ذهب إلى مطبخه المتواضع ليُعِدّ لنفسه قدحاً من الشاي.. ولم يكن يعلم أن يد المنون كانت على موعد معه عندما انفجرت أنبوبة البوتاجاز في وجهه، وأمسكت النيران بتلابيبه.. وحـاول وحـده إطفاء هذه النيران التي تكاثرت عليه.. فكانت الصدمة العصبية أشد من أن تُحتَمل».

بدت قصة الحريق منطقية للجميع، فقد صدر تصريح دفن حمدان بعد جنازة وصفتها إحدى الصحف بأنها متواضعة لكنها ضَمَّت شخصيات محترمة، بعد يومين من وفاته استبعد شقيقه الأصغر



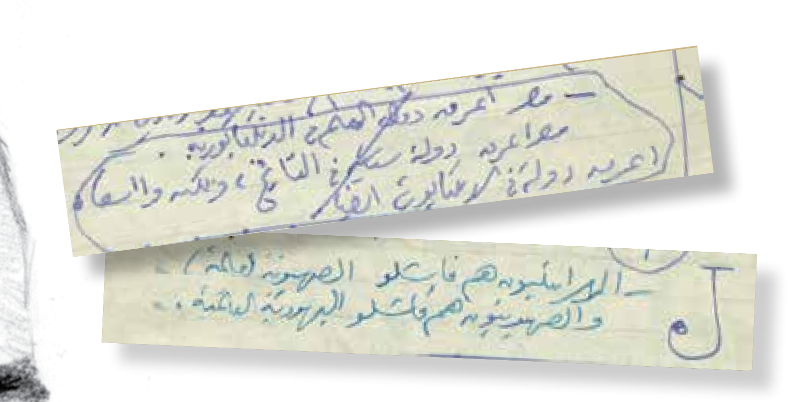
محمد أمام النيابة وجود شبهة جنائية في الحادث، حيث كان الراحل على علاقة طيبة بالجميع، وتوالت التأكيدات الرسمية تدعم وجهة النظر نفسها. في 22 إبريل/نيسان صدر التقرير الطبي بأن الوفاة حدثت نتيجة إصابة حمدان بصدمة عصبية نتيجة الحروق التي أصيب بها في مطبخ شقّته، وبعدها بأسبوعين تلقّت النيابة تقرير المعمل الجنائي الذي مضى في السياق نفسه، تتابعت مقالات التأبين تنعي الراحل الكبير دون أية إشارات إلى أن ثمة غموضاً يكتنف النهاية المأساوية.

حتى إن الروائي يوسف القعيد الذي طالب مراراً بعدها بفتح تحقيق حول الحادث لم يشكّ في شيء أول الأمر حسبما أكد لـ «الدوحة»: «في البداية لم أشتبه في وجود أمر استثنائي، لكن موقفي تحوّل عندما اكتشفت فقدان 3 مسوّدات لكتب كان يعمل عليها.». الكتب التي أشار لها القعيد كانت تضم صياغة جديدة لكتاب «اليهود أنثروبولوجيا» الذي كتبه الراحل قبل عقود. على مدار سنوات تالية طلب القعيد أكثر من مرة إعادة التحقيق، واتّهم الموساد باغتياله مؤكداً أن إسرائيل اعتبرته أعدى أعدائها بعد أن أصدر كتابه «6 أكتوبر في الإستراتيجية العالمية» عام 1974. كان يشير بذلك إلى ما ذكره الجنرال هاركبي الأستاذ في الجامعة العبرية وقتها ورئيس الموساد الأسبق عن أن حمدان أعدى أعداء إسرائيل.

ما بدا مقنعاً في البداية فَقَدَ وجاهته بعد ذلك، حيث أكّد القعيد أن واقعة «الشاي» غير منطقية، وبرَّر بقوله: لم يكن من عادته أن يدخل المطبخ ليُعِدّ شيئاً لنفسه، ولم يكن يوقد البوتاجاز على الإطلاق، حيث كانت هناك سيدة تزوره كل أسبوع لخدمته، وتُعدّ له طعاماً يكفي لأيام، وتضعه في الثلاجة، ليقوم هو بعد ذلك بأكله بارداً، وعندما كنت أقوم بزيارته لم يكن يقوم بإعداد شيء ساخن لأشربه، بل كان يرسل لشراء عصير قصب لي من محلّ قريب.

علم القعيد بخبر وفاة جمال حمدان عبر اتّصال هاتفي، فقبل نقل حمدان إلى المستشفى عثر البعض معه على ورقة فيها اسمان: أحدهما له، والآخر للدكتور سيد الناصري، تلقّى الاتصال في أثناء وجوده في مجلة «المصوّر» التي كان يشغل منصب نائب رئيس تحريرها، وعلى الفور قام المحرّر الثقافي حلمي النمنم بمتابعة الحادث.

رغم مرور عشرين عاماً على الواقعة إلا أنها لم تغب عن ذاكرة حلمي النمنم رئيس مجلس إدارة دار الهلال السابق، فور معرفته بالحادث تنقّلَ بين شقة المفكر الراحل والمستشفى، سألناه عن ملاحظاته وقتها فأجاب بسرعة: «لم يكن هناك أي أمر غريب.». ما حدث بعد ذلك من تشكيك في أسباب الوفاة لم يجعل النمنم يغير رأيه، واستبعد ضلوع الموساد في عمل كهذا، وبرر ذلك بقوله: «هل يمكن أن يتمَّ قتله من أجل مشروع لم يصدر بعد رغم أن هناك علماء آخرين كانوا يكتبون بالفعل وبأسلوب أكثر ضراوة مثل الدكاترة حامد ربيع، وعبد الوهاب المسيري، ورشاد الشامي؟» يرى النمنم أن إسرائيل يمكن أن تقتل عالماً مثل يحيى المشدّ لأنه كان مشاركاً في مشروعات نووية. أما أن تقتل مفكّراً بسبب كتاب فهذا أمر مستبعَد. لكن هناك في إسرائيل من اعتبر جمال حمدان



أعدى أعدائها، تعقيب يعلق عليه بأن مثل هذه الأقوال تطلق في الإعلام الإسرائيلي على الدوام، فالصحافة الإسرائيلية قامت بسب المسيري وحامد ربيع ومعظم الصحافيين المصريين، وهناك فارق بين الهجوم الكلامي والقتل.

الحديث عن القتل يقود إلى ملابسات الحادث، نسأل: هل تَمَّ تشريح الجثة وقتها؟ فيجيب النمنم: لا.. لقد نُقِلت إلى مشرحة مستشفى أم المصريين بعد الإبلاغ عن الحريق، لكن لم يكن هناك طلب تشريح لعدم وجود شبهة جنائية.

في ندوة عقدتها مكتبة الإسكندرية ببيت السناري الأثري قبل شهور اتهم اثنان من أشقاء جمال حمدان الموساد بقتله، وقال أخوه إن شخصاً من رئاسة الجمهورية زاره وقال له: «خلّي أخوك يهمد شوية عن اليهود.. احنا داخلين على اتفاقية مدريد»، وقبل ما يزيد على عامين أكد الكاتب محمد وجدي قنديل في مقال له في «أخبار اليوم» أن إيمان ابنة شقيق حمدان قالت له: «في المستشفى أخبرنا عمي عبد العظيم أنه لا توجد آثار لأي حروق، وأن الأطباء قالوا إن الوفاة حدثت بسبب هبوط في الدورة الدموية، لكن المريب أن التقرير الطبي أشار إلى وجود ضربة في رأسه من الخلف.». وفي مقال نشره في «الدستور» عام 2010 نقل القعيد عن اللواء عبد العظيم حمدان شقيق صاحب شخصية مصر ما يدعم فكرة الاغتيال، حيث أكدت جارة للفقيد أن رجلاً وامرأة أجنبيين سكنا في الشقة التي تعلوه قبل شهر ونصف من الحادث واختفيا فور وقوعه. وساهم التضارب في روايات حارس العقار في دعم الشكوك، ففي اليوم التالي للوفاة مباشرة نقلت عنه صحيفتان مصريتان قولين متناقضين عن آخر مرة شاهد فيها حمدان، حيث ذكرت صحيفة «الجمهورية» أنه أكَّد أن اللقاء الأخير كان في العاشرة صباحاً عندما طلب منه الراحل شراء الإفطار، بينما نقلت جريدة «الأهرام» عن الحارس نفسه أن حمدان طلب منه شراء بعض الحاجيات من بقالة مجاورة في الثانية ظهراً. ننقل بعض هذه الشكوك لحلمي النمنم فيعقِّب: «هذه الأقوال تردَّدت منذ فترة، بل إن أخاه أبدى دهشته في إحدى الندوات من أنه كان يتوقع إعادة التحقيق في الحادث بعد ثورة 25 يناير، ويتساءل: إذا كان أشقاء حمدان مقتنعين بصحة شكوكهم فلماذا لم يتقدموا بطلب لإعادة التحقيق؟».

نسأل الروائي يوسف القعيد عن أسباب عدم تقدُّمه ببلاغ للنائب العام يتضمَّن طلباً لإعادة التحقيق رغم أنه واحد من أهم المطالبين بذلك، يرّد: «ليس لي صفة لأخاطب النيابة، حتى صفتي الصحافية لا تمنحني هذا الحق، الوحيدون الذين يمكنهم ذلك هم أقرباء الدرجة الأولى. ولماذا لم يتقدَّم أشقاؤه بهذا الطلب رغم اقتناعهم بوجاهة شكوكهم؟ يرد باقتضاب: هذا السؤال يوجَّه لهم».

في حياته فرض جمال حمدان على نفسه عزلة اختيارية أثمرت مؤلفات أثرت المكتبة العربية، استثمر العزلة لدرجة دعت الكاتب الراحل أحمد بهاء الدين كي يتساءل في مقال له عام 1982: هل ننقذ هذا الراهب من الدير رغم أنفه؟ أم نبقيه في الدير لمصلحة حضارتنا وتاريخنا؟.. وبعد وفاته خرج الراهب مكرهاً من صومعته لتظلَّ وقائع موته سرّيّة رغم موته المعلن!



عبد الفتاح كيليطو

طست وكرسي

أقرأ في «كتاب البيان والتبيين» للجاحظ، في سياق حديثه عن الأسنان الأمامية وعلاقتها بالبلاغة والفصاحة، الفقرة التالية: «قالوا: ولم يتكلم معاوية على منبر جماعة منذ سقطت ثناياه في الطست».

لم يعد قادراً على النطق السليم فقرر تجنُّب الخطابة والامتناع عن صعود المنبر، حرصاً على هيبته وصوناً لسمعته من الهزل والسخرية ومحاولات التقليد اللئيم، وما أكثرها في كتاب الجاحظ! شق عليه «سقوط مقادم فيه» لأنه علم أنه إن خاطب الجماعة من الناس، فسيثير الضحك لا محالة.

لكن ما جذب انتباهي في هذه الواقعة هو الطست. ما الداعي إلى ذكر هذا الإناء النحاسي الذي يستعمل لغسل اليدين؟ ماذا سيتغير لو لم يذكره الجاحظ؟ لا شيء، وكل شيء. صار الطست، على قلة شأنه وانعدام علاقته ظاهرياً بمسألة الفصاحة، في مقدمة الاهتمام بالنسبة للجميع («قالوا»). ولعل هذا ما يسميه رولان بارط مفعول الواقع (l'effet de réel): جزء صغير، تفصيل تافه، عنصر ثانوي، يرد في السرد ضمن أشياء خطيرة وجليلة فيستحوذ على الاهتمام.

قد يكون مفعول الواقع شيئاً نادراً لا يبرز إلا في غفلة من الكلام، وقد يُقصَد لذاته، ويدسّ في ثنايا الحديث لغرض من الأغراض. فهو فيما نحن بصدده يخلق صورة أو مشهداً يمكن وصفه هكذا: بعد انتهاء غدائه أو عشائه شرع معاوية في غسل يديه وفمه، وإذا بأسنانه الأمامية، ويا للهول، تسقط في الطست، كل هذا على مرأى ومسمع من المقرّبين إليه. وإذا بالطست، ومن طرف خفي، يبدو وكأنه السبب فيما نزل بأول خليفة أموي من خطب. لولاه لما سقطت أسنانه... اغتاظ معاوية إلى أن قال له أحد جلسائه: «والله ما بلغ أحد سنّك إلا أبغض بعضه بعضاً، ففوك أهون علينا من سمعك وبصرك. فطابت نفسه.».

للاهتداء إلى سرّ مفعول الواقع، سأذكر نصاً آخر للجاحظ يغيب فيه هذا المفهوم رغم ذكر ما قد يحيل إليه، فقد جاء في السياق نفسه: «لما شدّ عبد الملك بن مروان أسنانه بالذهب، قال: لولا المنابر والنساء، ما باليت متى سقطت». لم أكن أعرف أنهم كانوا في ذلك الوقت يشدّون أسنانهم بالذهب، ومع ذلك لا أجد في هذا الحديث ما قد يمتّ بصلة لمفعول الواقع. ذهب عبد الملك لا يساوي طست معاوية في شيء، ولا يهمّنا كثيراً جمعه بين المنابر والنساء.

لننظر الآن إلى نص أورده الجاحظ هذه المرة في «كتاب الحيوان»، روى فيه «أن أهل الأحنف بن قيس لقوا من النمل أذى، فأمر الأحنف بكرسي (فوضع عند جحرهن، فجلس عليه، ثم تشَهَّد) فقال: لتنتهن أو لنحرقنّ عليكن، أو لنفعلنّ أو لنفعلن! قال: فذهبن.» التكرار في كلامه، كما جاء في شرح عبد السلام محمد هارون، لتأكيد الوعيد، وقد أعذر من أنذر.

ماذا كان يدور بخلد الجاحظ وهو يورد هذا القصة؟ لا شك أنه يشير بطريقة غير مباشرة إلى تشبه الأحنف ابن قيس بالنبي سليمان. وطبعاً أفاض ضمن السياق

نفسه في الحديث عما جرى بوادي النمل، إلا أن العلاقة هنا معكوسة: سليمان فهم قول النملة، بينما فهم النمل قول الأحنف.

سُمّي بالأحنف «لحنف في رجليه وهو العوج والميل»، ولقد اشتهر بحزمه وعقله، وكانت له مناظرات مع معاوية تناقلها الرواة معجبين ببلاغته وحضور بديهته... الحاصل أن الأحنف كفى أهله شرَّ النمل بعد أن عجزوا عن مقاومته وطرده. إلا أن ما لفت انتباهي ليس مخاطبته النمل، ولا كون النمل سمع تهديده، وأذعن لأمره، وذهب إلى حال سبيله. كما أنني لم ألتفت إلى كونه تعرَّض لكائنات ضعيفة من المستحسن الرأفة بها، مع أنها، كما يلاحظ الجاحظ، «ربما أجلت أمة من الأمم عن بلادهم».

ما أثارني هو الكرسي الذي أمر الأحنف بإحضاره قبل القيام بوعظه. ما الفائدة يا ترى من ذكره؟ ولماذا صار فجأة، كطست معاوية، أهم شيء في الحكاية؟ لا يظننّ القارئ أن الأحنف كان بحاجة إلى الجلوس بسبب عوج رجليه، فقد خاض الحروب أثناء الفتوحات، وأبلى فيها البلاء الحسن. صحيح أن الأمر سيختلف لو خاطب النمل وهو واقف، فالجلوس يدخل على المشهد مسحة من الأبَّهة والفخامة، ويمنح كلامه مزيداً من التأثير.

ربما لم يكن للكرسي ولا للطست ما يبرّرهما في رواية الجاحظ. كان يمكن حذفهما من غير أن تختل الحكاية. إنهما يشدّان انتباه القارئ لا لكونهما عنصرين فرديين، وإنما لكونهما من مكوّنات الحدث. مفعولهما ليس مفعولاً سردياً، إنه مفعول الواقع.







شيكاغو

حُبّ وأدب

عبد العزيز الراشدي

«إذا كُتب لي أن أعيش، ولم تصرعني رصاصة راعي بقر أميركي، سأكتب أشياء كثيرة عن شيكاغو». يرد الخاطر فجأة، مثل سمكة زلقة، أو نكتة خفيفة سرعان ما تنوب. لكن المدينة، أصلاً، غير عابئة بقدومي. لا رعاة. كل الخواطر مجرّد أحلام تغذّيها السينما والكتب، وحتى بعد تكرار الزيارة إلى أميركا، تظل السينما مصدراً أساسياً. رعاة البقر لا وجود لهم سوى في الأفلام، ومن تبقى منهم هذّب اندفاعه قانون صارم يجعل حتى سائقي السيارات، يتوقفون على بعد أمتار كثيرة منك، خوفاً من أي احتمال يضيّع يومهم ويُفسد مزاجهم. فالغرامات ثقيلة.



والقانون صارم لا يرحم. أقول لنفسي وأنا أنزل في محطة القطار بشيكاغو، قادماً من بلدة لايك فوريست إنّ القانون مُفيد ويمنح الأمان، وهو الضروري والمطلوب في بلداننا الضيّقة التي تنهشها الفوضى والأزبال والتطرّف والخداع. أصحَب معي رواية «جاز» لتوني موريسون، قرأتُ صفحات منها في الطائرة، وحرصت على اصطحابها لأونس بها لحظات المقهى، لكن المكان لن يترك لي فسحة للقراءة. أقرأ الوجوه والعلامات والأبنية كالعادة. في الدار، حيث أقيم، أدرك أنّ خاطري في محطة القطار لم يكن نكتة سمجة..

أول أمس، في مطار فرانكفورت، معبري نحو شيكاغو، كان المكان خالياً لأنّ لليل أجواءه. موظف بثياب حمراء، أنيق بشكل مستفزّ زائد عن الحاجة، يقودنا إلى القطار الآلي بإشارة. يحرّك يديه مثل قائد أوركسترا، يحرّك اليدين ليوجّه المسافرين، ثم يشبكهما باتجاه بعضهما بإيمان زائد في انتظار فوج جديد. عمله روتيني ومتكرر، مثل آلة. مرّ بذهني هذا الرجل وأنا أصل مطار شيكاغو، فقد كانت تصيح بنا فتيات لطيفات، لنصْطَفّ في الاتجاه الصحيح:

-أصحاب الجواز الأميركي من هنا، والزوّار الحاصلون على ڤيزا من هنا.

كلمات مُقتضبة، بصوت مرتفع، صارخ، تتردّد عند كل هبوط. كلام مكرور كأنّ اللغة لا تعتني بخاصية التّمَفْصُل المزدوج. فجأة، انتهت الكلمات ولم تعد لآدم (ولا لحوّاء) القدرة على فهم الأسماء كلها، وغدت العبارات مثل النشيد الوطني للمطار. عملهن الروتيني المكرور ذكّرني برواية «جورج أورويل: متشرّداً في باريس»، وحديثه عن غاسِلي الصحون. وكما يصبح الصّحن جزءاً من وجود العامل في فنادق باريس القديمة، يُصبح صوت الموظفة في المطار جزءاً من عالم يتلاشى ويعيد بناء نفسه، حالَ هبوط فوج جديد من المسافرين. لم تعد الأشياء جديرة ببناء العالم. أصبح الكلام والأفكار والافتراضي يبني، الأشياء تهدم. الأمر ذاته ينسحب على ابتسامة المضيفة في الطائرة؛ ابتسامة بلا مشاعر ولا عواطف، ابتسامة عمل. تصبح مع المدة جزءاً من مُعتادها. حتى قولها المتكرر: من يريد جرائد؟ أو في طلبها منك أن ترفع الكرسي قليلاً قبل الإقلاع وقبل الهبوط، أو في كلامها عن مطبّات الهواء. كلّ ذلك عمل متكرّر يمسح المعنى عن الكلام، ويجعل الألفاظ مجرد اصطفاف للحروف.

في رواية «جاز»، أقرأ مقطعاً عن فتاة تركت ولداً صغيراً يحتاج للرعاية، وذهبت لتشتري أسطوانة جاز حزين. لماذا أسطوانة حزن بالذات؟ وما علاقة الجاز بالحزن؟ هل لأنّه فن السود والمضطهدين؟ كان هذا السؤال يخامرني، قبل أن أكتشف المصادفة الغريبة: أنّ شيكاغو مدينة السود تاريخياً، والجاز متأصّل فيها، وسأزور بعد ذلك باراً يشتهر بالجاز، اسمه الغرين ميل(الطاحونة الخضراء)، حيث يعزف الفنانون الجاز، ويحتفلون بالشعر والموسيقى.

أصل مطار شيكاغو، الطريق الطويلة، وفي حلقي تعب التحوّلات. هندية جميلة أمامي؛ جمال مختلف وجبّار كأنّما خرجت للتوّ من فيلم. لا ابتسامات في الصف. رجل أبيض متجهّم ينظر إليّ. أفكّر في القانون الذي يمنعه من طعني، لا شك أنّه يستكثر عليّ الدخول إلى هذه البلاد الخضراء الباردة. فجأة، يكلّمني بلطف، ويحدثني - ونحن في الصفّ - عن سخافة المطارات وبُؤس الانتظار، أفهم نادماً أنّ ملامحه فقط، هي التي تتجهّم في الانتظار، ولا تعبّر عن الداخل. أسقُط في حيرة لأنني تسرّعتُ في الحكم، وأتساءل إذا كنت فعلاً قد درستُ في الجامعة شيئاً اسمه السيميائيات





أوتحليل الخطاب! فيمَ تفيد الكتب إذا لم تخترقنا، ولم تغيّرنا؟

أعبُر إلى أميركا بسلاسة. لاشك أنّ بياناتي كلّها مكتوبة عندهم بعد سفرات بين فرجينيا وميشيغن. في صباح اليوم التالي أستيقظ من نوم لذيذ بغرفتي في بلدة لايك فوريست، بضواحي شيكاغو. من النافذة مطر غزير يبعث راحة في النفس، لا أحسّ بأية عاطفة سوى الرغبة في نوم عميق كالموت؛ لأوّل مرة أحسّ بأنّ الموت يمكن أن يكون هادئاً ولطيفاً وبارداً، عكس ما بدا لي دائماً في الصحراء: موت أحمر أو أسود، ساخن ومُتعب فيه مزيج من التراب والعرق والألم. لعلّ أهل الشمال يرون في الموت بياضاً ونفقاً مضيئاً وموسيقى بسبب بلادهم الباردة، بينما نميل إلى شقّ الجيوب والخوف من النيران والعذاب بسبب الحرارة الشديدة في بلداننا. فرضيات.

أسير في الشارع وأرى هدوء الطبيعة، مطر غزير وأحياناً ثلج أو بَرَد. لم أر البَرَدَ منذ طفولتي. أتذكر أنني رأيته مرة واحدة وكان عُمري ثلاث سنوات أو أكثر بقليل. كنا نجلس في «السّطوان» الطويل الذي يقسم منازلنا الطينية الطويلة بقرى الجنوب المغربي، عندما انهمر سيل منه. ولأنّ صوته على الأرض مختلف عن صوت المطر فقد هرولنا في اتجاه «المراح». سقط الكثير منه على أجسادنا، وسرعان ما اختلط في الخارج بلون التراب تاركاً ذكرى لا تمحى، توسّخت ملابسنا الصغيرة ولعبنا طوال الوقت، ثم نمنا بملابسنا. في أوقات الصحو، في لايك فوريست، أرى شجراً عارياً. في المنزل الأسطوري، حيث أقيم، كتّاباً وفنانين جاؤوا من بلدان متنوعة هرباً من حيواتهم باحثين عن الهدوء ليكتبوا. أمَازِحُ مدير المؤسَّسة بقولي إنّ المنزل جميل وسأشتريه. يُصيبني الوجوم عندما يذكر رقماً من ملايين الدولارت. جاكلين ضيفة من ضيوف الدار تطمح إلى زيارة المغرب، تقول إنّه بلد لطيف كما حكى أصدقاؤها، يشاطرها جميع الزوار الفكرة وأحسّ أنني الوحيد، بين الحضور، الذي لا يعرف المغرب. هل يتحدثون فعلاً عن بلدي؟ أطلّ على جرائد المغرب عبر الإنترنت، وأتابع أخبار البلد. حين تقرأ عن الجرائم والمشاكل، وسجالات الحاكمين والمحكومين ونزاعات الوزراء والنواب وحالات الاختطاف والاغتصاب، تتخيّل أن البلد سينفجر بعد دقيقة، لكنه مستمرّ دون أن يرفّ له جفن. أشرب قهوتي، وأتابع المطر في مقهى على أطراف المدينة، على آلة القهوة كلمات:

(الحياة قصيرة، ابق مستيقظاً لأجلها.)

تجيء إلى ذهني القصيدة، باردة، عارية، لا قلق فيها. البيت نفسه الذي قال فيه الشاعر: (وما قصّر في الأعمار طول السهر). أفرح بالكلمات والبيت والقهوة، فأسهر مع الجماعة، ويتبدّل نومي، ولا أخاف لأنني لا أنتظر شيئاً. أشعر أنني بارد وفرحان ومتفرّغ. لا شيء يملكني في هذه البلاد ولا أهمية لشيء عدا الوجود. تتملكني خاصية اللغة على اللغة؛ كيف نفكّر بلغة ونعبّر بأخرى، أو كيف نقوم بعملية ترجمة آلية قبل الحديث مع مراعاة فروق الثقافات لينتظم الحوار ويغدو مُمكناً. أعتني بالترجمة في ذهني وأنا أتابع نقاشات عميقة، أحبّ أن أسمع بإمعان، لكنّ فضول رفيقاتي ورفاقي يجعل التساؤلات تتكاثف. قد يكون فضولاً أو مجرّد لطف لإعطائي فرصة الكلام. الأهم هو راحة الإنسان وتخليصه من الشرّ والألم بتركه يقول ما يشاء. النقاشات هادئة هنا لأنّ العالم يحسّ بنفسه مُكتملاً ولا مواضيع ساخنة. في بلداننا نتناقش بحدّة ونضرب بالأيادي والرصاص لإحساسنا بأنّ حسم نقاش ما سيؤدي إلى تغيير. يقودني السهر والتعب إلى الفراش. أتابع أصواتاً خفيضة من غرفتي بالأعلى، وأنام





ولا أفكّر إلا في «التّبْرُوري». في الطريق، بين الأشجار والهدوء. تعود إلى خاطري الأخبار التي أتابعها، عبر النت، عن بلدي. لا أنقطع عن البلد، هنا، الأمر شبيه بسكون دائم متواصل، وفي البلد حركة لا تنقطع.

وجدتُ دفتراً للذكريات بالغرفة. غرفة سكنها قبلي كتّاب كثيرون، أغلبهم يتمنّون عدم الرحيل عن المكان عندما يحين الموعد. أحببتُ المكان بدوري، فهل سأكتب مثل هذا الكلام قبل رحيلي؟ الهدوء يعمّ لايك فوريست الهادئة الجميلة الغنية. وهي من البلدات الناعمة لأوباما بامتياز. شيكاغو المدينة، التي يوجد بها عالم من المباني والحياة المتطوّرة، تبعد عنا خمسين دقيقة. في الطريق إلى المدينة أركب القطار، ويتحرّك أمامي صاحب التذاكر عند كل محطة:

- التذاكر من فضلكم.

حالة العود اللغوي تنتابني من جديد. أنزل في محطة القطار، أفكّر في رصاص الكاوبوي، في رصاص النقاش السّاخن فأعود إلى بداية النص.

ماذا أريد من أميركا؟ وكيف أراها؟ يفاجئني السؤال وأنا على العشاء. أناقش مع كاتبة أميركية منطق الكلام والحياة في أميركا، ومثيله في فرنسا. أجدني أكثر دفاعاً عن النمط الفرنسي في الحياة، وهو الذي هذّبته سنوات طويلة من الفن والأنوار والكتب. بعد أسبوع من كلامي معها سأقرأ كتاباً لـهنري ميللر عنوانه «أيام هادئة في كليشي»، وأرى كيف يتعجّب - وهو الكاتب الأميركي - من غرام الفرنسيين بالأدب، واحترامهم للأدباء. لستُ وحدي إذن. لكن، هل أنا مغرم بفرنسا الواقع أم المتخيَّل؟ وما هي شبهة اختلاط الفن بالاستعمار؟ لا يزعج الكاتبة كلامي، تسمعه بانتباه، ثم تنتقد النمط الفرنسي المبني على الكسل، فبدل أن نمنح الناس أماناً ومساعدات، كما يحدث هناك، علينا أن نحاول - في رأيها - الرقي بهم ليعمَلوا. لا تنفي اتكاء فلسفة الحياة في فرنسا على الفنون مما هذّب الأمور، وهي تحبّ جوّ فرنسا الفني، لكنّها تكره النظام الاجتماعي الكسول. يُعجبني إنصاتها. أتوقف عن الإنصات لها في لحظة، وأتذكّر المغرب. المغاربة عادة لا يسمع كل منهم للآخر بعضهم ليختلفوا، كل شخص يَبني على هامش كلام محاوره كلاماً موازياً ليصير الحديث أعمدة لا تتقاطع. عندما تُحادث شخصاً ما، لا يتركك تُكمل فكرتك، تراه مستعجلا-بنفاذ صبر- إنهاء كلامك ليتحدث ويتبجّح برؤيته للعالم وبتجاربه. حتى رؤياه لا تستند إلى تكوين، عليه فقط أن يحتكر الكلام لينتصر عليك بأبسط طريقة: إلغاء وجودك وعدم الإنصات إليك. يحدث هنا ليس فقط في المقهى والتاكسي، بل في البرلمان والإدارة، حيث تسود قيم التزلّف والوشاية وطحن الخصم بأساليب قذرة. السياسيون يحاولون قدر الإمكان إلغاء وجود الخصم لكي يسود خطابهم الأوحد في الساحة. أعود إلى موضوعها حين أكتشف سهوي .

في رحلتي بين شوارع المدينة، أزور بناية مجلة شعر؛ بناية ضخمة بموظفين كثر ومكتبة كبيرة، أحصل على الأعداد الجديدة من المجلة، في بار الطاحونة الخضراء، أسأل عن الموسيقى. البار مكان قديم بشيكاغو لسماع الموسيقى والتنافس في كتابة الشعر. يأتي شعراء ومحبّون للقصائد من كلّ مكان. والحَكَم الجمهور. إذا أتقن المتنافس القراءة يحيّيه الجمهور، وإذا أخفق يصيح الجمهور، ويقلب الإبهام تعبيراً عن السخط؛ عالم ديموقراطي لا مجال فيه لكلمات النقّاد المنمّقة المزوّقة. أجلس في الغرين ميل (الطاحونة الخضراء) وأفكّر بأنّ الشعر سفير أخضر بين الناس جميعاً، رغم بشاعة الحروب والاحتلال ورغم إرهاب البشر بالتفجيرات. لن يكون الشعر أبيض كالريح أو أزرق كحزن أو أحمر كحقد الوشاة. الشعر أخضر. الطاحونة الخضراء صغيرة، وعندما يحكي عنها الناس تَتَأَسْطَر صورتها حتى ليكاد يصيبك الإحباط وأنت تزورها، فكّرت في المقهى الصغير







الذي سميّ باسمه فيلم «كزابلانكا»، وفكّرت في بار (جدل بيزنطي) ببيروت. بار صغير ويكاد لا يتّسع لأفراد قلائل، لكنّه يحمل صورة قديمة وتاريخية. فكّرتُ أيضاً في مقهى الفيشاوي وفي قبر السلطان المرابطي يوسف بن تاشفين؛ أمكنة أكبر من حجمها الحقيقي.

في طريق العودة إلى المطار، يسوق صديقنا السيّارة، ويستمع إلى موسيقى الفنان الإفريقي حبيب كواتي. أغنية «بامادا» تخلق إيقاعاً مبهجاً قريباً للقلب. أسمع الموسيقى، وأسترجع نقاشاتي مع الأصدقاء: في إحدى النقاشات، أخبرتُ كاتبة بأنني مؤمن، فقالت إنّها لا تؤمن بالله، وعندما سألتها عن نظام الكون قالت إنّ عقل الإنسان لا يعدو كونه شيئاً تطوّر، كما تتطوّر الكلاب، بعد مرور الوقت. لقد عرفت الكلاب كيف تحبّ، وكيف تعيش بالتجربة، وأصبحت بالاعتياد قادرة على الحراسة. قلت لها: إذا كان الله غير موجود فلماذا تعذّبنا الموسيقى؟ ولماذا يحترق قلبي الأبيض مثل الماء حين أقرأ عن اغتصاب الأطفال؟ ولماذا ينتظم الكون هكذا، ويسير غير عابئ بالقصائد والحكايات وغير مُعترف بالفرق بين حرارة بلدتي في زاكورة وثلج لايك فوريست بشيكاغو؟ لا أسمع منها جواباً.

الثلج يسقط على السيارة وأنا أسمع الموسيقى. أحسستُ أن الموسيقى تفعل بنا الأفعال؛ إما أن توازننا وإما أن تعذّبنا. في الطريق إلى المطار كان صديقنا يسوق سيارته، ومثل ترتيب إلهي، وضع موسيقى هذا الفنان. كانت كلماته بلغته الأم غير مفهومة، ولم أميّز منها غير: (لا إله إلا الله). تخترق كلمات التوحيد قلبي المعذّب بالمطر والسكون والحياة والسؤال. أحسّ بأنني غامض ولذيذ ومتوازن. تبتعد السيارة وفي ذهني كلام عن برد لايك فوريست وصهد الذكريات.



إيزابيلا كاميرا

متحف السفينة

في بلدة صغيرة في جنوب إيطاليا، في مقاطعة كالأبريا، بين الجبال التي تبرز فجأة ومن دون توقُّع، والوديان الخضراء والمناظر الطبيعية، كأنها في جبال الألب، كان هناك متحف صغيرة يسمّى «سفينة سيلا». الاسم قد يبدو غريباً، إذ إننا على ارتفاع نحو 1300 متر فوق مستوى سطح البحر. والساحل الأقرب إلينا يبعد نحو مئة كيلو متر، ولكن بمجرَّد أن تدخل المتحف يداهمك على الفور الإحساس بأنك على متن سفينة، أو على أفضل الأحوال باخرة من تلك التي كانت موجودة في بداية القرن العشرين، وكانت تمخر عباب البحار والمحيطات.

ولكنها ليست رحلة ترفيهية، بل رحلة قوامها رجال ونساء وأطفال يتركون بلادهم للبحث عن حياة أفضل في أماكن أخرى. إنهم المهاجرون الإيطاليون.

مع الاستخدام الماهر جداً للوحات والصور والفيديو والموسيقى، يجد الزائر والمرافق أسلافنا في تجاربهم المأساوية. فنشاهد في البداية الظروف المعيشية القاسية للناس الذين دَمَّرهم البؤس والجوع. لم يكن هناك رسم يوضح معدَّل وفيات الرضع أو الأمية في إيطاليا في أوائل القرن العشرين وحسب، ولكن صور وشهادات تصف ضنك العيش، وسوء التغذية، والأمراض، والعيش في غرفة واحدة لعشرة أشخاص معاً.

ومن هنا كانت تبدأ لديهم فكرة الرحيل، ويبدأ السفر في محاولة لمنح أطفالهم حياة أفضل، ويواجه الناس رحلة تخفي غالباً الكثير من المزالق والأخطار أكثر مما يسعنا أن نتخيَّل. وهكذا نجد أنفسنا جنباً إلى جنب مع أجدادنا على متن السفينة، ولكن ليس في ترف الحجرات التي تتمتع فيها الأُسَر الميسورة بعبور المحيطات بين الحفلات والترفيه و قوائم مطاعم الخمسة نجوم، ولكن في بؤس كبائن الدرجة الثالثة، التي يتكدَّس فيها الركاب بعضهم فوق البعض الآخر، مثل الحيوانات، وحيث لا يوجد حتى مقصف، بل يتمّ توزيع نوع من الطعام الرديء في الكبائن البائسة التي لا تتوافر فيها أبسط الشروط الصحية، وتنتشر فيها الأمراض. ويكشف كل هذا عن أنه لا يصل إلى مقصده كل من يريد.

الأوبئة كانت هي الأمر الشائع، ولا سيما عند أكثر الفئات ضعفاً، مثل الأطفال والمسنّين الذين لا ينجون بسهولة من هذا المصير، ومن ثم يتمّ إلقاؤهم في البحر وقد رُبطت حول أعناقهم أحجار حتى ينعدم لديهم أي أمل في النجاة . أو توضع السفينة في الحجر الصحي بواسطة سلطات الموانئ، وكثيراً ما كانت تُعاد إلى ميناء المغادرة. أو تحدث حالات غرق، حتى البحر عندما يغضب لا يغضب إلا على بؤساء الدرجة الثالثة؛ لأنهم في الغالب لا يجدون مكاناً في قوارب النجاة.

الزائر لا يمكن أن يظل غير مبالٍ في مواجهة الكثير من الكرب، وهكذا عندما يبدو أنه قد وصل أمام صور لميناء نيويورك، أو



ريو دي جانيرو، أو بوينس آيرس، وهي التي تمثّل معظم وجهات الهجرة الإيطالية، يكاد يتنفس الصعداء، جنباً إلى جنب مع أجدادنا الذين كانوا يصلون إلى هناك بملابس يوم الأحد النظيفة وبأيديهم حقائب من الورق المقوى مخيطة بالإبرة، يستعدون لحياة جديدة. ولكن المزالق لا تنتهي. لنتصور كم الإذلال البدني والنفسي الذي كان يتعين عليهم تحمُّله لتخطّي عقبات بيروقراطية مكاتب الهجرة: فالكثير منهم كانوا يعادون إلى إيطاليا لأنهم غير مناسبين، وبعضهم كان يفضّل الانتحار على مواجهة رحلة أخرى للعودة إلى بلاده. لنتصوّر صعوبات إدماجهم في المجتمع المختلف في العادات والتقاليد واللغة.

ومع ذلك فإن المتحف أراد أن يترك خيطاً من أمل فيحكي قصص من نجحوا، الإيطاليون الذين حقّقوا نجاحات وثروات في الخارج، وكذلك في ميادين الفن والعلم والسياسة والسينما.... وهم كثر.

ولكن هذا الأمل ينقشع سريعاً، فلا يزال هناك جناح جديد للمتحف لابدَّ من زيارته.

سوف تدخل إلى ما يشبه الحاوية الحديدية، لتواجه كابوساً جديداً. لم يعد الأمر يخصّ أجدادنا، بل جيراننا في نصف الكرة الجنوبي، على الجانب الآخر من البحر المتوسط والذين هم مثلنا، كما كنا قبل قرن من الزمان، يهربون من البؤس والاضطهاد في بلدانهم، بحثاً عن حياة أفضل وأكثر حرية، ولكن من أجل تحقيق حلمهم كان عليهم المخاطرة بحياتهم عبر الصحاري، وفي البحار، في قوارب متهالكة وفوق الشاحنات أو تحتها أو في الصهاريج المملوءة بالبشر. وكما يقول الكاتب الإيطالي إيري دي لوكا: «هؤلاء الناس رصفوا البحر بأجسادهم (أحتى أصبحوا هم أرضيته) لكي تسيروا فوقه» هكذا ننسى نحن - الإيطاليين - بسهولة شديدة المعاناة التي تحمَّلها أجدادنا قبل وقت ليس بالبعيد.

يجب أن نتذكّر ماضي الأمس حتى نفهم اليوم أن من حق الجميع أن يحلم بحياة أفضل، أو أن يحاول، فسوف يكون هناك دائماً مكان آخر يتمّ التطلّع إليه...

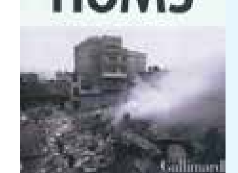
أدب

نصوص

كتب



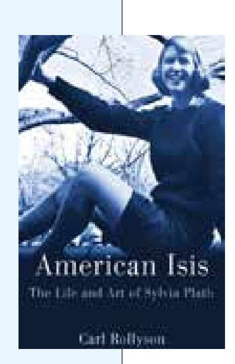
ثلاث نوافذ تطلّ على حمص



- روائي فرنسي وصحافيّتان فرنسيّتان في حمص، يكتبون تجربتهم الحيّة التي تكشف جزءاً كبيراً مما جرى في المدينة.

113

السيدة لعازر



- بمناسبة مرور خمسين عاماً على انتحار الشاعرة الأميركية سيلفيا بلاث، كتابان جديدان ينضمان إلى قائمة الكتب الكثيرة التي تناولت سيرتها الأدبية والشخصية، إذ يبدو أن لصاحبة «الحافّة» تأثيراً خاصّاً يضفي على حياتها نوعاً من قابلية التأويل التي تنتمي إلى الفنّ فقط.

ملف



72

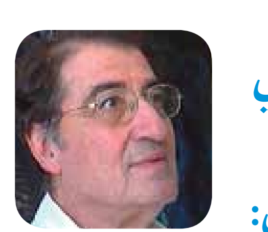
ألبير كامو .. حصَّتنا من الغريب

عمّا قليل تحلّ ذكرى مئة عام على ولادة الأديب والفيلسوف، ألبير كامو، الحائز على جائزة نوبل للآداب عام 1957. وتعدّ روايته «الغريب» من أهم الأعمال الروائية في القرن العشرين، نظراً إلى استبطانها فلسفة العبث بطريقة فنية رفيعة؛ لذا اختارت «الدوحة» أن تقدّم ملفّاً خاصّاً يتضمّن مقالين يسلّطان الضوء على خصومته الشهيرة مع الفيلسوف الوجودي جان بول سارتر، وعلى هويّته ككاتب إشكالي، ومقالاً يحيط بأهمّ الإصدارات الخاصّة بسنته الاحتفالية، فضلاً عن مقالين مترجمين: واحد للفيلسوف الفرنسي ميشيل أونفري، وآخر للناقد والكاتب الأميركي بول بيرمان. وأخيراً صفحات من رواية «الغريب» بترجمة عايدة مطرجي إدريس.

حوار

64

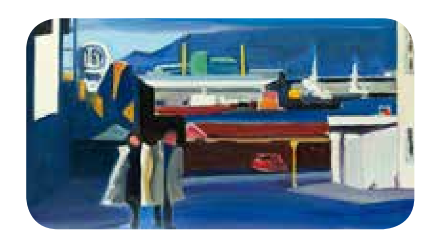
الناقد السوري بطرس الحلاق:



بمناسبة صدور الجزء الثاني من كتاب «تاريخ الأدب العربي الحديث»، التقت «الدوحة» الباحث والأستاذ الجامعي والناقد بطرس حلّاق. كان اللقاء مناسبةً للإطلالة على مشروعه النقدي عامة، وعلى موقفه من واقع البحوث النقديّة شرقاً وغرباً.

ترجمات

92



شعراء من آيسلندا

باقة مختارة لقصائد شعراء آيسلنديّين، تنقل إلى العربية للمرّة الأولى. ترجمها مازن معروف.

بطاقة يانصيب، قصة لأنطون تشيخوف ترجمها رضوان السائحي.

إعادة اكتشاف الأدب العربي بالفرنسية

الناقد السوري بطرس الحلّاق:

المؤسَّسات الرسمية العربية وضعت الثقافة في سَلّة المهملات

حوار أجرته في باريس:
أوراس زيباوي

يواصل الباحث والأكاديمي السوري بطرس الحلاق المقيم في باريس إلقاء الضوء على الأدب العربي، وهذا ما يطالعنا في صدور الجزء الثاني من كتاب «تاريخ الأدب العربي الحديث» عن دار (آكت سود) الباريسية الذي أشرف عليه مع الباحثة والأكاديمية هيدي تووبل بالاشتراك مع مجموعة من البحّاثة والمتخصصين في هذا المجال.

يقدم الكتاب مراجعة شاملة لمسار الأدب العربي الحديث، ويأتي في سياق مشروع نقدي يؤرّخ للأدب العربي، ويتناوله من جوانبه المختلفة. في هذا الاطار، جاءت دراسته عن جبران خليل جبران التي صدرت عام 2008 في كتاب بعنوان «جبران وإعادة تأسيس الأدب العربي» عن دار (آكت سود) أيضاً ويكشف فيه عن الدور الريادي الذي يمثله الكاتب اللبناني، أدباً ولغة وفكراً.

عن إصداره الجديد وعن مشروعه النقدي ككلّ، وكذلك عن موقفه من واقع البحوث النقدية شرقاً وغرباً، كان هذا الحوار مع بطرس الحلاق في باريس.

■ صدر عام 2007 الجزء الأول من كتاب «تاريخ الأدب العربي الحديث». واليوم يصدر الجزء الثاني، كما ستصدر أجزاء أخرى في السنوات المقبلة، ما هو الهدف من هذا المشروع؟ وما الإضافة التي يقدمها مقارنة مع الكتب التي صدرت حتى الآن حول الموضوع نفسه؟

-الدراسات النقدية عن الأدب العربي الحديث كثيرة. ولكنها بغالبها تتناول جنساً أدبياً محدداً -القصة مثلاً- وكثيراً ما تحصر نتاج ذلك الجنس في بلد معين. وقد بدا لنا أن الأدب العربي، بالرغم من تمايزه القطري والإقليمي، يحيل إلى أرومة واحدة، برزت في القرن التاسع عشر، وتطورت تطوراً ذاتياً بالاستفادة من كافة الروافد الإقليمية والقطرية. فالكتّاب العرب أجمعهم تبادلوا التأثير فيما بينهم على اختلاف بلدانهم وعصورهم. ولذا لم يكن بدّ من رسم صورة متكاملة لذلك المسار الكلي، بالرغم من التفاوت الزمني بين مختلف البلدان، وبدا لنا من جهة ثانية أن أكثر هذه الدراسات لا يزال يعتمد منهجاً تقليدياً مقتبساً من النقد الأوروبي المعتمَد حتى بداية القرن العشرين، وكأن النقد توقف عند طه حسين ومعاصريه، الذين نظروا إلى الأدب من خارجه، أي انطلاقاً من علاقته بالمجتمع وبالسياق التاريخي، وأحياناً من موقف انطباعي، وفق المزاج والذوق الشخصيين ليس إلا. فكان لا بد من تحديث المنهج النقدي باقتباس ذلك النقد الذي تبلوَرَ في أوروبا، وفي فرنسا بالأخصّ، ابتداءً من منتصف القرن العشرين، ذلك النقد الذي يتمثّل الألسنيات وجانباً من العلوم الإنسانية، ويحلِّل النص بصفته كائناً عضوياً مستقلاً. لا يعني ذلك أنّ الأدب مستقلّ عن المجتمع، أي ينتمي إلى مفهوم الفن للفن، بل أنه يفرض أدواته التحليلية الخاصة شأن علم الفيزياء والكيمياء وغيرهما. ولذلك رأينا أن نخضع الأدب العربي الحديث إلى هذا المنظور العلمي المحدّد الأدوات لننظر إلى نصوصه بشكل متكامل، ونحاول أن نستنطقها عن الاتجاهات والتيارات الرئيسية.

■ الكتاب الثاني كالكتاب الأول



يغطّي المرحلة الممتدة من مطلع القرن التاسع عشر حتى عام 1945، بماذا يتميّز هذا الجزء الثاني؟ وهل من سمات محدّدة طبعت هذه المرحلة؟

-هذا الجزء يكمل الجزء السابق، بمعنى أنه يقدّم نصوصاً نموذجية عن الأعمال التي درسناها في الجزء الأول، وعليها اعتمدنا في عرض التيارات الأساسية وتطوّرها.

ماذا عن المنهجية التي تمّ الاعتماد عليها من قبل البحّاثة؟

-الانطلاق من تحليل معمّق للنصوص الأساسية وفق المناهج الحديثة للوصول إلى توصيف التيارات الأدبية. وهنا لا نفرّق بين الشكل والمضمون، إذ إن الشكل في الإبداع الحقيقي يعبّر عن جانب مهمّ من المضمون.

هل يكشف الكتابان عن وجوه غير معروفة في الأدب العربي؟

- بالطبع. لقد تجلّت لنا وجوه كثيرة من هذا النتاج. على سبيل المثال، استطعنا أن نهتدي إلى المسار الإبداعي الرئيس الذي حوّل السرد العربي من القصص والأمثال إلى الفن الروائي الحديث. فبعكس ما أجمع عليه النقد السابق، بدا لنا أن التيار الواقعي لم يأت إلا في فترة لاحقة، ولم يتبلور إلا انطلاقاً من تيار التنشئة، أي الرواية التكوينية وامتدادها في السيرة الذاتية الروائية. بذلك استعاد عمل الشدياق مثلاً، «الساق على الساق في ما هو الفارياق» الصادر عام 1855 مكانته الحقيقية بوصفه البداية الفعلية للفن الروائي. واستعاد عمل المويلحي، «حديث عيسى بن هشام»، الذي صُنف قسرا في باب المقامات، مقامه الحقيقي عملاً إبداعياً يكشف عن أواليات الذات والمجتمع. وكذا القول عن أعمال جبران والمنفلوطي التي ابتُسرت إلى كتابات رومانسية، بينما هي في صلب تيار التنشئة. وقد أتاح لنا هذا المنهج أن نفهم دور تيار السيرة الروائية التي لم يتحدث عنها النقد السابق إلا من خلال المذكرات أو السِّيَر الذاتية التي تمجّد الذات بدل أن تكشف عن آليات تكوينها.

هل ستصدر أجزاء جديدة بعد الجزء الثاني؟ ومتى؟

تتضمن الورشة حالياً سبعة مجلدات. أحدها يتناول الرواية حتى تسعينات القرن العشرين من خلال تياراتها المختلفة: الواقعية التي اكتملت مع نجيب محفوظ، التفكيكية التي انطلقت مع جيل الستينيات، تيار انبثاق الذات الفردية والجمعية، تيار السيرة الذاتية المكتملة أو «حكاية الذات»... المجلَّد التالي يتناول الشعر في تعرُّجاته منذ بداية الشعر الحر، وكذلك الشعر الشعبي، وهو غير ما يسمى الفولكور. أما المجلَّد الثالث فيتناول المسرح والنقد. وكل مجلد من المجلدات الثلاثة يكتمل بمختارات نموذجية توضح عملياً المعيار الذي اعتمدناه. وتكتمل السلسلة بمجلد ببليوغرافي نقدي ومبوَّب يشير إلى الكتابات النقدية الأساسية.

هناك تركيز أيضاً على الأدب الشعبي، وهذا ما تشير إليه في جوابك، ماذا يمثل الأدب الشعبي

ضمن الأدب كلّه؟ وهل تجري قراءته وتقويمه وفق المعايير النقدية نفسها للأدب بصورة عامّة؟

- لم يُدرس الأدب الشعبي حتى الآن إلا من خلال الفولكلور المتوارث بشكله الجامد. والواقع أن هناك إبداعاً في اللغة المحكية، أي العامية السائدة في كل منطقة أو قطر، يعبّر عن رؤية للوجود والإنسان وإشكاليات المجتمع يوازي في كثير من الأحيان الإبداع باللغة الأدبية. فقصائد مظفر النواب الشعبية أو مسرحيات الأخوين الرحباني والشعر الشعبي المصري، كل ذلك يدخل في باب الإبداع. وكذا القول عن عدد كبير من الأغاني والأعمال السينمائية التي تتوسّل العامية.من يستبعد هذا النتاج الهائل - وهو عملياً أوفر من النتاج المكتوب باللغة الأدبية-يبتسر الأدب العربي إلى أقل من نصفه.

بموازاة إشرافك على كتاب «تاريخ الأدب العربي الحديث»، أصدرت كتاباً بعنوان «جبران وإعادة تأسيس الأدب العربي» تتحدث فيه عن أهمية جبران بصفته رائداً من رواد الأدب العربي الجديد ومجدّداً لغوياً. ما المنهج الذي اعتمدت عليه في دراسة جبران؟

- قيل أكثر ما يلزم عن جبران الثائر والحكيم والفيلسوف لا سيما من خلال كتاباته الإنجليزية. وقد كشفت في كتابي بالفرنسية -وهو قيد الترجمة إلى العربية - عن دوره في توجيه الأدب وجهة أخرى تعبّر عن طموحات المجتمع في ذلك الوقت، أي الخروج من أدب الطرب والأدب التربوي والأدب النضالي إلى التعبير الذاتي عن هموم الإنسان المترسخ في بيئته والمنفتح على آفاق الإنسانية جمعاء. أصبح الأدب معه مغامرة وجود، في خطئه وفي صوابه. ومن الضروري التأكيد على أن جبران ليس فريد عصره، بل ممثلاً نموذجياً لتيار واسع -يشمل المنفلوطي مثلاً- واكب حركة التحرر الجماعي والفردي.

استطعنا أن نهتدي إلى المسار الإبداعي الرئيس الذي حول السرد العربي من القصص والأمثال إلى الفن الروائي الحديث

ولعل في ذلك ما يفسّر الاقبال على قراءته حتى هذه الساعة.

هل من شيء جديد يمكن أن يقال بعد عن جبران بعد كلّ ما قيل عنه؟

- المجتمع الحي يعيد قراءة تراثه في كل عصر بما يلائم احتياجاته الأساسية. ينطبق ذلك على جبران كما على كل مبدع.

ما هو تقويمك للنقد الفرنسي، أو بالأحرى ما يعرف بالنقد الاستشراقي للأدب العربي؟

-بدأ النقد الاستشراقي على يد مثقفين ضالعين في مشروع بلدهم في ذلك الحين. وغالباً ما نظر إلى الأدب العربي باعتبار قربه أو بعده عن الآداب الأجنبية، أي من منظور خارجي، وقلما نفذ إلى عمقه. ثم استمر على يد أخصائيين في علم الاجتماع أو السياسة، فلم يفصح إلا عن بعض المضامين التي تهمّ العالم الغربي. ما جعل من هذا النقد نقداً إيديولوجياً مبتسراً. إلا أنه قامت في العقود الأخيرة مجموعة من الباحثين الأوروبيين، المزوّدين بكفاءات عالية في العلوم الإنسانية وفي العلوم النصّية، أغنت النقد العربي بشكل واضح. لكن يبدو أن عصر الليبرالية المنفلتة العقال ينتج الآن نقداً أقرب إلى النقد الاستشراقي القديم، الذي يصح فيه كثير من مقولات إدوارد سعيد. ومن سوء الحظ أن عدداً من النقاد العرب يركبون هذا المركب ويتخذونه نموذجاً، ما يؤدي إلى نقد اغترابي.

كيف تنظر إلى واقع البحث الأدبي في العالم العربي اليوم؟

- إنه طبقات متراكبة على أنواع: من الدراسات التطبيقية التي لا تفيد إلا طلاب الجامعات، إلى النقد الإيديولوجي العارم، إلى النقد الانطباعي، ويصل أحياناً عند القليلين إلى نقد رفيع يفصح عن جوهر الأدب في محاولته الكشف عن الإشكاليات الأساسية التي تعتمل المجتمعات العربية والإنسان العربي في كافة ظروفه. ومن المفروغ منه أن المناخ التربوي العام لا يسهل سبل البحث لأنه يقوم أكثر الأحيان على التلقين، بينما البحث يقتضي الحرية والمغامرة الفكرية.

أنت تعمل أستاذاً لمادة الأدب العربي الحديث في جامعة باريس الثالثة (السوربون الجديدة)، وأنت فيها أيضاً مدير «مركز الدراسات العربية»، كيف ترى إلى واقع الدراسات الأكاديمية التي تعنى بالأدب العربي في فرنسا؟ هل من فرق بينها اليوم وبين ما كانت عليه في الماضي؟

-من الواضح أن العلوم الإنسانية عامة، ومنها الدراسات الأدبية، تتراجع في الجامعات الفرنسية أمام الدراسات التي تمتّ إلى الاقتصاد بصِلة ما. ينعكس ذلك على الدراسات العربية التي تتراجع بشكل ملحوظ، خاصة وأن الهيئات الرسمية في العالم العربي كادت تضع قضية الثقافة بما فيها اللغة العربية في سَلّة المهملات. فلا نشكونّ إلا أنفسنا.



هدى بركات

سوء فهم فظيع!

هذه الجملة أردّدها في رأسي منذ فترة كشرخ في تلك الأسطوانات السوداء القديمة. حتّى باتت، إلى عدم دقّتها، خالية من أيّ معنى... وحتّى صرت أنا نفسي لا أتساءل عن مؤدّى تكرارها أو عن سبب هذا التكرار.

هكذا أقول. سوء فهم فظيع، وأتابع عاديّات النهار. إلى أن قرأت، في محاولاتي الابتعاد - بل قل الهروب - من/عن «أخبار» منطقتنا، بحثاً عن «ذهب الكونتستادور». وفحواه أنّ قبيلة «مويسكاز» التي كانت تُقيم مملكتها في البيرو قبل وصول الغزاة الأوروبيين، كانت تملك أطناناً من الذهب. وسمّاها الغزاة حتّى قبل وصولهم إلى مجاهلها «الإلدورادو». ما يهمّني روايته من ذلك البحث هو ما ردّني إلى «سوء التفاهم» إيّاه.

ارتكب الكونتستادور ما ارتكبوه من مجازر توسّع المؤرّخون في تدوينها لأنهم اعتقدوا أنّ ما قدّمه لهم أهل البلاد من ذهب حال وصولهم إنما كان لإخفاء الكنوز الهائلة الحجم والوزن التي أرادوا إخفاءها... والحقيقة أنّ الذهب لم تكن له أيّة قيمة شرائية عند ال«مويسكاز». وكانت عملتهم للشراء والمقايضة هي الملح!! الذهب كان للشعائر الدينيّة ونهاية استعماله كانت برَمْيه، أي إعادته إلى الطبيعة التي منحته، شكراً وتمجيداً للآلهة.

باختصار شديد: التراجيديا ليست من اختراع الإغريق. إنهم فقط مدوّنوها. إنها فقط، عبر الأزمنة والمسافات، ومهما قرأناها وتعلّمناها، تستولد ذاتها في قابلية عبثيّة على التكرار إلى ما لا نهاية. تلك هي التراجيديا. تكرارها من دون معناها هو معناها الوحيد.

***

سوء فهم فظيع. نحن في تراجيديا فظيعة.

الآن وقد وصلنا إلى ما وصلنا إليه، وتعالى نفير استنكارنا، ودبّجنا خيباتنا وآمالنا المجهضة، ووقفنا كالغربان الأصيلة ننعي الشهداء ونبكي الضحايا... الآن وقد وقّعنا على البيانات المستنكرة، وسرنا في المظاهرات رافعين أيدينا، وهدّدنا حين استطعنا، وحرنّا في حظائر خياراتنا كالبغال. الآن وقد أبّنّا الحداثة برفقة شتّى أنواع الجماهير، واستبحنا اللّعنات إلى كلّ حدب وصوب، شرق وغرب، ثمّ شكّكنا في جميع حقائق التواريخ، ورحنا إلى تصحيح/تحريف تعريفات فلسفية إجتماعيّة، وإلى محو قواميس سياسيّة ونبش قبور معادلات علميّة... الآن وقد تبادلنا جميع أنواع التّهم، من سحل العدوّ إلى الانتصار المبين بحرق الأخ، وتفخيخ الأمهات في بطونهنّ... هل من ضرورة للمزيد؟ هل من المفيد إرفاق الصور؟ أفلام الهواتف؟ نصوص نشرات الأخبار؟ التحليلات؟ القصائد؟ البيانات؟ محاضر الـ ...؟ ظلم الأمم المتّحدة؟ مصالح الأقوياء؟ موت العدالة؟ طغيان الهذيان القومي؟ الديني؟

صباح الخير. ماذا تفعل؟- أكتشف العالم القديم. لماذا؟- لأنتمي إليه مجدّداً، إذ عليّ استنكاره بحزم وباللهجة التي تليق به!... كأنّ ما نَصِفُه ممّا نحن فيه إنّما هو قراءة في أسطورة، في خرافة. ذلك أنّنا، في كلّ صباح نبدأ من جديد. ذلك أنّنا، في كلّ صباح، نصحو على سؤال واحد، يتكرّر كما على تلك الأسطوانات السوداء القديمة المشروخة: متى نصل إلى القعر؟ متى ينتهي كلّ هذا؟... في التكرار الذي يعمل فقط على التفريغ من المعنى. أيّ «قعر»؟ أيّ «كلّ هذا»؟

هذه أسئلة استنكاريّة. أعني أنها أسئلة مكتملة في ذاتها كالبيضة، لا تطلب إجابة... وها نحن أبرياء.. حتى صباح اليوم التالي.

ثماني دقائق بين دمشق وحلب

جولان حاجي

ثمة ثماني دقائق تفصل بين انطلاق صاروخ سكود من قاعدة عسكرية في دمشق وبين انفجاره في ضواحي حلب أو ريفها. مثلها مثل الدقائق الثماني التي يستغرقها ضوء الشمس قبل وصوله إلى عيوننا على الأرض. كهذا الضوء ثمة حقائق كثيرة لا نبالي بها لفرط بداهتها وتكرارها، فالرعب ليس جديداً على تاريخ أي بلد في هذا العالم. منذ مظاهرات آذار/مارس 2011 تفجّرت خصوصياتنا كسوريين قبل أن يعقبها انفجار البلاد. اكتشفنا أنفسنا وعزلتنا، وكيف أن مشاكلنا هي مسؤوليتنا وعلينا البدء من حطامنا. اكتشفنا كذلك روعتنا وبشاعتنا وجهلنا بأنفسنا وفقر أدواتنا، وذهلنا بما فعله الخوف وما طمَرتْ سنواته في أعماقنا، وتجلى بؤس العالم وأدركنا أحياناً التناقضات التي كانت تعصف بأحاسيسنا واللامبالاة حين كنا نشهد مصائب شعوب أخرى. الآن، إذ لم يكتمل أفول الدكتاتورية في غروبها المدمّر المديد، وحيث تتقوّض البلاد دون بزوغ أي بديل واضح، انضفنا إلى آلام العالم. كنا قد نسينا أن هناك كثيرين مثلنا في مأزق معزولون لا يُسمَعون، وأننا لسنا استثناء في ويلات حاضرنا وفداحة الحرمان من مستقبل قريب، فما يؤرّقنا يؤرّق كثيرين سوانا والحروب، مثلما قال زهير بن أبي سلمى، «حبلى بالتوائم». أدركنا أننا مثل معظم أمم الأرض يحيطنا العنف والخوف ووحدتنا هائلة.

كم مرة شوهدت في سورية بنايات تحترق وسمُع الدوي والعويل، ثم طوى النسيان والذهول مناظر أقرب إلى دمار الأساطير والحروب الكبرى، كأنها مضروبة بزلزال؟ ملايين الطلقات وأطنان البارود التي تنهال على الفقراء صباح مساء حصادها وفير، فتلك الأحياء العشوائية هي الأكثر اكتظاظاً، وأبنيتها العشوائية المغشوشة المواد لا تصمد في ارتجاج الأرض والهواء. تعبر حوامة أو طائرة حربية، ثم يُرمى برميل متفجّر بركلة جندي فقير، ثم يعلو الصراخ بنايات أخرسها الخوف والترقب، ولا تلبث أن تتهاوى الأسطحة، وتتشرّد العوائل في العراء أو الحدائق أو تجتاز الحدود إلى المخيمات، وقد حشرت ما تمكّنت من حمله على عجل في أكياس نايلون كبيرة. كل يوم، تعلو غمامات الرماد والدخان والغبار سماوات العديد من المدن السورية، وهناك من يفقد عقله من جسامة الفاجعة، من يجنّ قبل أن يموت تحت القصف أو الرصاص أو نصال السكاكين.

إن كارثة بهذا الحجم الذي لحق بسورية خلال العامين الماضيين ليس لها أي تمهيد في التربية والتكهُّنات، وما من أحد مؤهَّباً ليشهد هذه القيامة التي تتوالى فصولها يومياً دون نهاية واضحة. فالحياة التي عيشت على التخوم متلفة بالمخاوف تعاش الآن محاصرة مدمّرة بالأسلحة، ولم يكن التدمير يوماً درساً في التسامح. بالطبع سيأتي يوم تصل فيه وفود المقاولين لتتغطّى أنقاض البنايات بالإعلانات العملاقة ولافتات شركات إعادة الإعمار، كأنهم جاؤوا ليبعثوا مَنْ قَضَوا تحت الأنقاض.

لسنا في وارد تفصيل الأهوال التي عاشها ويعيشها السوريّون، فما من أحد يعرف جميعها على وجه الدقة، وتبقى كل الأرقام تقريبية. لكن قد يوفِر الأدب مقاربة أدقّ من علم الإحصاء وأرحم مما تنيعه وسائل الإعلام، وهي تختزل المآسي وتنمّطها. قد يجدي الأدب بجمالياته أمام الرّعب الذي انحطّت فيه الأخلاق، وقد يفضي إلى بعض معرفة بظواهر إنسانية تتجاوز فداحتها المدارك والحواس. الحيرة والأسى كبيران . بلاغة الجحيم تفشّت وفنون القتل،


العمل الفني: ناظر إسماعيل - سوريا

والواقعية الجديدة في الكتابة، الوثائقية في مناخ عديدة، تنبثق من ركام الشهادات والقصص والكوابيس. فأمام الخراب يكون الأمل فكرة مُجَرَّدة تماماً، لأن الكارثة تتخطّى أي خيال فنّي. قد تبدو الطلاقة غريبة، فالأدب العاري الأكثر تأثيراً ستفعمه التأتآت والفجوات والشكوك، أدب الأثر والبقايا والذاكرة الراهنة التي امّحى مكانها، وربما بدأ رحلة حنين طويلة، حيث الأقدار والمنافي، خلاف ما كان عليه الأدب السوري، في الشعر الذي طغت عليه قصائد الحياة اليومية أحياناً كثيرة، وفي فنون السرد المثقلة بقضايا وهموم كبرى بالمعنى الإيديولوجي غالباً، وتسييس كل شيء وترميزه والالتفاف على المعاصرة بإسقاطات تاريخية، لأسباب مثل سطوة المخابرات والإحساس الدائم بالرقابة والخوف والريبة. وجدنا أن الاستبداد قد تغلغل ببطء على مدار العقود الأربعة الماضية، واجتثاثه شاقّ وتشويهاته عميقة. لم يكن هدفه الأبعد هو الترويع وتخليد الذعر، وإنما تحويل روح الإنسان إلى مكتبه البيروقراطي وجاسوسه الخاصّيْن، لتصبح أنت نفسك العقبة الأساسية أمام نفسك. ولكن لم يكن الحكم الشمولي، حكم الأسدين الأب والابن، محواً شاملاً، فقد ظلت الكتابة في حالة الخطر شكلاً من النجاة.

الدمار الحالي يتحدّى أي كلام ويتخطّاه. الحقيقة فظيعة ويتعذَّر سردها غالباً، وقد تُروى بعض الشهادات بعد وقت طويل من الآن .الناجون هم الذين يكتبون وقد يفلحون في وصف ما يتعذَّر على اللغة بلوغه، بعيداً عن الأدب الشعاراتي المناسباتي وردود الأفعال. قد يتنكَّر طفل في شيخوخته المستقبلية سبّابة مقطوعة بين الأحجار. ولكن مَنْ ينجو يتصرَّف أحياناً كأن شيئاً لم يكن، فالحديث عن الألم صعب دائماً وتنكُّره أشقّ وأمضى. كي يولد أدب يتحدَّث عن هذه الأمور لا بد من انقضاء وقت لا يستطيع أحد تخمينه. المكان يتداعى، والنازحون والمنفيّون يزدادون، وكلُّ استقرار مؤقّت كمشاعر الأمان. قد يتحوَّل هذا النزوح الكبير إلى رغبة قلقة في الترحُل، وقد يولد لدى الشخص رغبة في أن يكون دائماً في مكان آخر غير المكان الذي آواه.

هذه الأنطولوجيا بين يدي القارئ مثل كل أنطولوجيا لا تدَّعي تمثيلاً وافياً، فالثغرات والنواقص ماثلة ولا تخفى. ليس في اختيار هذه النصوص إيثار ولا تراتُب، وإنما هي حصيلة ما جادت به جهود الكتّاب والمترجمين. أعتقد أن هذه النصوص ستلقي أنواراً متفرِّقة على جراح وعينا بأنفسنا وبالعالم. إنها جانب من غنى الأدب السوري، حيث وصولاً إلى اللحظة الراهنة، تتجاور الأجيال والتيارات والأساليب المتباينة، في المقال، والسيرة الذاتية، والمسرح، وأدب السجن، والشعر، والرواية. قد يبتعد هذا الملفّ عما يعرفه القارئ ويفاجئه، كصعوده أو هبوطه إلى طابق في المبنى الكبير الذي يقطنه، ولكن لم يسبق له قطّ أن رآه، ستفتح أمامه في الممرّات أبواب شتّى، وسيجد أن هذا العالم غريب أيضاً لمن عاشوه، ولا يزالون يعيشونه. سيرى كيف يعتدي الزمن على الإنسان، وكيف يثريه، وسيتأكد مجدَّداً من أن الزمن مادة الأدب الكبرى.

(نشرت هذه المادة مترجمة إلى اللغة الفرنسية في مجلة Siecle 21 التي تصدر في باريس، كمقدمة ملف خصص للأدب السوري المعاصر، أيلول/سبتمبر 2013، وتنشر في «الدوحة» بالاتفاق مع الكاتب).



عبده وازن

الكتابة تحت شلالٍ من نور

لا أدري كم من مرة قرأت كتاب «الأيّام» لطه حسين! هذا كتاب ما زلت أحتفظ بنسخ عديدة منه، منذ أن قرأته للمرة الأولى على مقاعد الدراسة المتوسطة، وكان حينذاك في جزئين. ثم ابتعته في طبعة أخرى بأجزاء ثلاثة في المرحلة الثانوية. ولاحقاً كان ضمن الأعمال الكاملة لـ «عميد الأدب العربي» التي ضممتها إلى مكتبتي باكراً. كنت كلما عدت إلى هذا الكتاب أصرّ على المقارنة بين الملاحظات التي دوّنتها على صفحات كل الطبعات، وأخلص دوماً أن هذه الملاحظات كانت تنضج كلما تقدّمت في العمر، وكان أكثر ما يدهشني مديحي الدائم لبعض المقاطع التي لم أنسَها، وما برحت تدهشني اليوم بعدما تخطّيت الخمسين (يا للفضيحة!)، مثلما كانت تدهش ذلك الفتى الذي كُنْتُه.

بتّ الآن على يقين أنّ هذا الكتاب لا يُقرأ مرّة واحدة بل مرّات ومرّات وفي أعمار مختلفة. سيرة ذاتية تتوارى خلفها هذه «الأنا» التي تروي، بصراحة تامة، وقائع حياة لا تشبه الحياة، وحكاية ألم طويل وصراع مرير مع العالم الذي يمكن وصفه بـ «المجهوَل». عالم باهر ببراءته وغرابته وألفته... «بطل» ليس كالأبطال يسرد تفاصيل حياته في بيئة فقيرة أو متوسّطة لم يتواصل معها إلا بالسمع والشم واللمس. وعبر هذه الحواس والذاكرة استطاع هذا الفتى أن يلتقط صورة العالم. وما أجمل تلك الصفحات التي يتحدث فيها عن الكتّاب والبيت الصعيدي والسياج الذي كان يأسره والمزرعة والقناة...! يصف الراوي ذلك العالم وكأنه يبصره، بل هو يغدو في أحيان أبرع من المبصرين في «تخيّل» ذلك العالم وتجسيده سرديّاً.

هكذا كان لهذا الفتى أن يحفظ القرآن الكريم في التاسعة من عمره، وأن يعكف لاحقاً على «ألفيّة» ابن مالك الحافلة بالصعاب، ناهيك بـ «المتون» وقصص الغزوات والفتوح وأخبار عنترة والظاهر بيبرس، كلّ هذا قبل أن يقوده أشقّاؤه إلى الأزهر.

كان طه حسين يملي، ولم يكن يكتب.لكن الكتابة الإملائية هنا تخلو من أي تبجّح، إنها كتابة صادقة تمام الصدق وصريحة كل الصراحة. كتابة عارية إلا من الفتنة والبراعة والفن اللغوي. اعترافات جريئة طالعة من عمق التجربة الأليمة التي خاضها هذا الكاتب الكبير. فنّ طه حسين لا يضاهيه فنّ آخر. وأدبه نسيج وحده، نسيج الذاكرة والمخيّلة محفوفتين بالأصوات والروائح والتلمُّسات والأفكار، الأفكار التي تطوف في ليل الوجدان.

كان طه حسين جريئاً في وصف كتابه في المقدمة بأنه «حديث أملاه في بعض أوقات الفراغ»، ويعترف أنه لم يكن يريد أن يصدره «في كتاب يقرؤه الناس». ويقول: «إنما أمليته لأتخلّص من بعض الهموم الثّقال والخواطر المحزنة التي كثيراً ما تعتري الناس بين حين وحين...». كتب طه حسين هذا الكتاب في حال من القلق. لم يكن يدرك سرّ عودته إلى ذكريات الصّبا مستعيداً إياها في نصّ بهيّ، لم يكتبه لأحد، نصّ كتبه كي يتحدّث إلى نفسه وينسى، كما يقول. ولم يفته أن المكفوفين الذين سيقرؤون هذا «الحديث» (بحسب تعبيره) «سيرون فيه حياة صديق لهم في أيام الصِّبا». قال: سيرون، لم يقل: سيسمعون أو سيدركون. إنه هاجس البصر الذي انقلب هاجس بصيرة لدى هذا الكاتب الكبير، المتمرّد والثائر، الأصيل والحديث. فرادة كتاب «الأيّام» لا تكمن في كونه يمثّل أول سيرة ذاتية في الأدب العربي الحديث فقط، بل في كونه أيضاً من أجمل ما يمكن أن يُكتَب في هذا الميدان. وقد زاد عماء طه حسين من بهاء هذه السيرة ومن جمال لغتها. كاتب في السابعة والثلاثين يواجه الطفل الأعمى الذي كانه، وعبر عماء هذا الطفل يواجه العالم، ويحفر في اللغة صورة له، حزينة وقاسية، جميلة ولطيفة في آن واحد. لكن الكاتب الذي لم يبصر بعينيه أبصر جيّداً ببصيرته، وعلى ضوئها تخيَّل الحروف والكلمات والجمل، وكتب كما لو أنّه تحت شلّال من النور.

في السابعة والثلاثين، إذاً، كتب طه حسين سيرته الذاتية في «الأيّام». في هذه السنّ نادراً ما يكتب الأدباء سِيَرَهم، إذ يفترض هذا النوع من الكتابة أن يكون الأديب

بلغ من العمر شأواً. لكن طه حسين الذي كان خارجاً لتوِّه من معركة كتابه «في الشعر الجاهلي» لا منتصراً ولا مهزوماً، شاء أن يكتب الجزء الأول من سيرته «البائسة» من خلال الضمير الغائب لا المتكلِّم. جعل من الفتى الذي كانه شخصية روائية اختصرها في «الهو» الذي يسمّيه «صاحبنا» في أحيان. لكنه أدرك أنه لا يكتب رواية بل نصّاً يشبه الرواية والسيرة الذاتية في الحين عينه. وكان هذا الكتاب فاتحة لأدب جديد ليس من حيث النوع بل من حيث الأسلوب والجوهر، جوهر التجربة التي عاشها طه حسين وسط ليله الطويل.

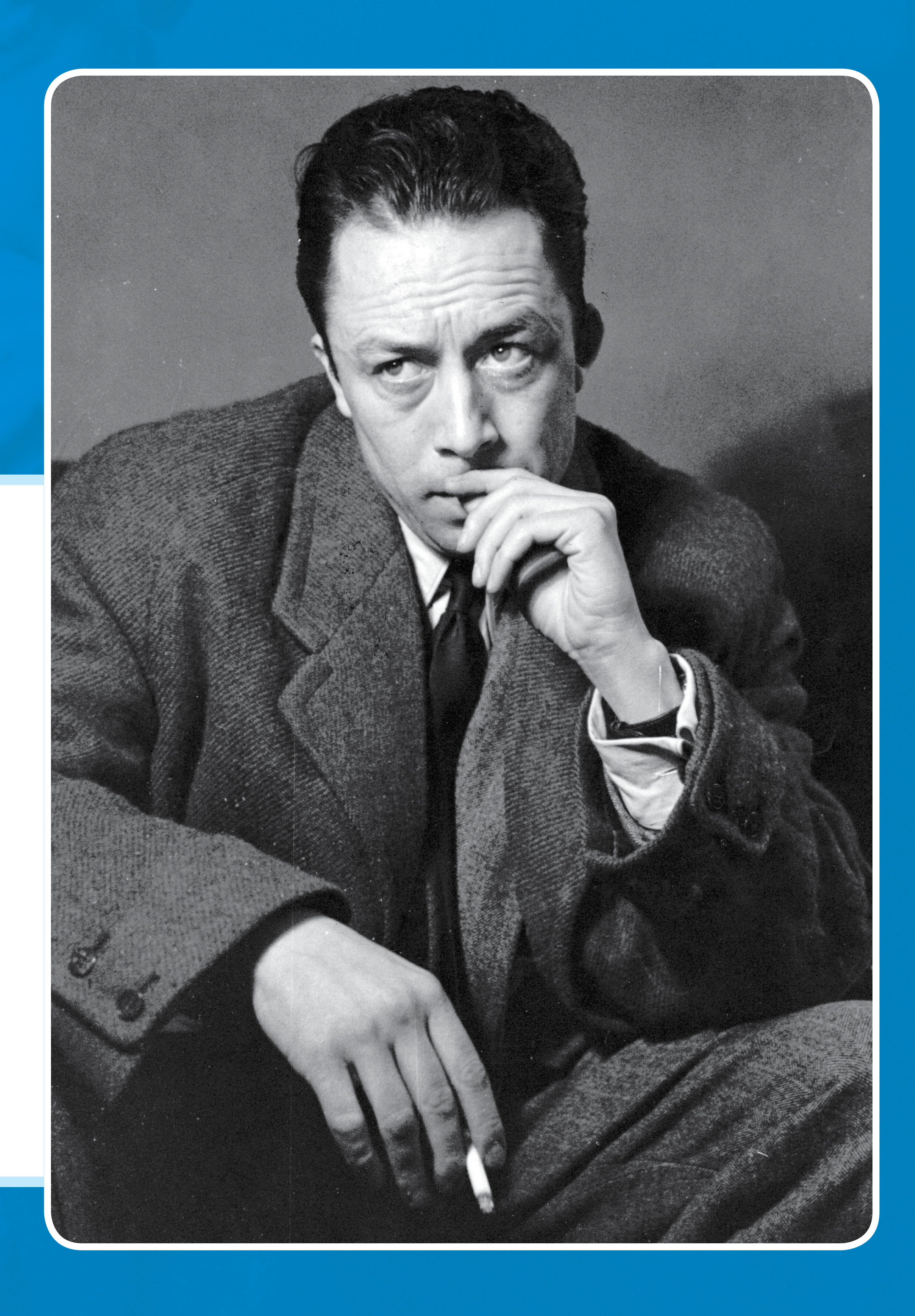
ما كان يربكني دوماً في أدب طه حسين كونه أدباً مملياً وليس مكتوباً. إنه أدب بلا مُسَوَّدة، أدب ملفوظ بالفم وليس مكتوباً بالقلم. هذا قدر الأدباء العميان على مر التاريخ. لكن أدب طه حسين يبدو في معظمه كأنه مصوغ بالقلم مرّة تلو مرّة، بل وكأنه طالع من أكثر من مُسَوّدة أعْمَلَ الكاتب فيها قلمه ببراعة. ربما هنا يكمن سرّ طه حسين الأديب: لغة تتمرَّد على ذاكرتها لتخلق نفسها من جديد وأسلوب يتخطّى الإرث البلاغي لينساب ويرقّ مرتكزاً على عمق هو عمق التجربة المأساوية المختمرة في سريرة الكاتب الأعمى.

لطالما أصبت بالحيرة حيال قدرة طه حسين الفائقة في التصرُّف باللغة، في تشذيبها ومَوْسَقتِها، في بناء جملها المتوازية وتدويرها ووصلها حتى لتصبح مقطعاً طويلاً ولكن خلواً من الركاكة والحشو، بل هو يظلّ ينساب بوقعه اللطيف وجماليته الأنيقة. لغته المبتكرة التي استطاعت أن تحافظ على ألقها ونضارتها إنما يكمن لغزها في كونها لغة سرّيّة ومكشوفة في آن واحد: إنها اللغة التي «تتراسل» فيها الحواس، ولا سيما السمع الذي يحلّ محلّ البصر وكذلك الشم واللمس. وقد تغيب الصور عن أدب طه حسين بعض الغياب على غرار الأدب المكفوف، وهنا ما لمسه عميد الأدب العربي في نتاج صديقه أبي العلاء المعري، لكنه لن ينثني عن وصف وجهه مثلاً عبر لمسه إيّاه قائلاً في «الأيام»: «لا تظهر على وجهه هذه الظلمة التي تغشى عادة وجوه المكفوفين». هنا يسعى طه حسين إلى أن يكون مبصراً، لا بالحواس الأخرى فقط بل ببصيرته التي كان لها فعل المعجزة. هذا السرّ أدركه أندريه جيد الكاتب الفرنسي، صديق صاحب «الأيام» عندما قال عنه: «انتصار صبور للضوء الروحاني على الظلمات».

أغرب ما في طه حسين قدرته على أن يكون كلاسيكياً ومعاصراً، محافظاً وحديثاً، أزهرياً وغربياً أو فرنسياً. هكذا كان منذ بداياته، وهكذا ظلّ في النهايات. وقرّاؤه بالأمس واليوم وغداً - وأنا منهم - سيظلّون يحارون إزاء هذه الطبيعة الجدليّة لديه؛ فالفتى الذي حفظ القرآن في التاسعة من عمره لم يغادر ذاكرته الإعجاز القرآني يوماً. والشاب الذي أقبل على آداب الفرنسية بِنَهَم وفضول ظلّ فرنسيّ الهوى حتى عندما اعتنق «العروبة المصرية» التي كان له فيها نظرة متفرِّدة.

طه حسين، من يقرأ «أيّامه» مرة ويكتشف «المتعة» الكامنة فيها يشعر أن هذه المتعة لا تفارقه كلما عاد إليها. هكذا يُقرَأ اليوم طه حسين مثلما كان يُقرَأ في المراحل الأولى، مراحل التكوُّن والتمرُّس. وإن كانت «الأيام» تنتمي إلى ربيع السيرة الذاتية وبداياتها فهي تظلّ عملاً كلاسيكياً راسخاً في ذاكرة الأدب العربي، إنها لـ «أيّام» دافئة وحميمة وفيها الكثير من الشجن والأسى ومن اللطافة والفطرية، ومن المهارة والرقة. ويكفي طه حسين أن يكتب هذه «الأيام» لتكون السيرة الذاتية مدخلاً إلى رواية تزاوج بين السرد والبوح العميق، وتجعل «الآخر» الذي «هو» (أو صاحبنا) «أنا»، ولكن متوارياً وراء قناع الذات والماضي. ليت طه حسين الذي تخبَّط في ليل العالم وليل الروح كتب المزيد من «الأيّام» منفتحاً على شمس الحواس والأدب واللغة.

لا شك في أن كتاب «الأيّام» سيظلّ كتاب الأجيال المقبلة التي سيشتدّ هاجسها في البحث عن الضوء. وهل أجمل من الضوء الذي صاغ به طه حسين هذه «الأيّام» المشرقة من أعماق القلب البصيرة؟.



ألبير كامو ..
حصّتنا من الغريب

لـم يكـن الروائي والفيلسـوف ألبيـر كامو "غريـب الوجه واليـدّ واللسـان" بالنسـبة إلى الفرنسـيين، بيـد أنه كان غريـب الوجه بالنسـبة للجزائريين؛ إذ كان أشـقرَ فاتحاً، وكان "غريب اللسـان" بالنسبة إليهم "رسمياً"، على الأقل، إذ لـم يترك صاحـب "الغريب"، آثاراً أدبية أو فلسـفية أو مسرحيات باللغة العربية. لم تكن لغة الضادّ أمّه. لكن هذا لا يعني إن الفيلسـوف "العبثي والمتمرّد" فيه، انحاز إلى فرنسـا على طول الخطّ، هـو الذي أعلن عند فوزه بجائزة نوبـل عام 1957 وفي خضّم الثـورة الجزائرية أن أكثر ما يميّزه هو أنه "فرنسيّ من الجزائر". هكذا بدتْ هويّته مرآة للأزمة الكبرى التي عصفت بكيانه، وربما كانت هي أيضاً السـببّ الخفيّ لخصومته الشهيرة مع فيلسوف الوجودية الأشـهر جان بول سـارتر، وهجـوم مواطنيه مـن الكتّاب الجزائريين عليه. عشية الذكرى المائة لولادة ألبير كامو، تقـدّم الدوحة لقرّائها ملفّاً صغيراً عن "الغريب" الذي، وإن كان أشقر يكتب بلغة موليير، إلا أنه حصّتنا أيضاً كعرب. فهو بالنسبة إلينا كلّ "غريب" إلا غريب القلب.





سارتر و كامو ..

خصومة عابرة أم خلاف جذري؟

الجزائر: حميد عبد القادر

الخصومة التي نشبت بين جان بول سارتر (1905 - 1980)، وألبير كامو (1913 - 1960) طغت، بشكل واسع، على الساحة الفكرية الفرنسية منتصف أربعينيات القرن العشرين. خصومة تميزت بتوهُّج الأيديولوجيات وصراع النماذج، وأنهت أواصر صداقة قصيرة الأمد، بدأت عندما أبدى كامو إعجابه بالأفكار الفلسفية التي صاغها سارتر في رواية «الغثيان» (1938)، وكتب عنها مقالاً نشره في جريدة «الجزائر الجمهورية» (Alger Republicain)، استحسنه سارتر رغم أن كامو تحدَّث عن وجود خلل في التوازن بين الأفكار والصور في رواية «الغثيان». فكتب صاحب «الطاعون»: «هذه هي الرواية الأولى لكاتب يمكن أن نتوقَّع منه كل شيء».

كان لقاءً وجيزاً: أنا كامو, قال له. على الفور أدرك سارتر أنه شخصية مُحَبَّبة جداً

إن المرونة التي يبديها، إنما تكمن حقيقتها في بلوغ الحدود البعيدة للفكر الواعي. يضاف إلى ذلك، وضوح لا يخلو من ألم التعبير. وهذه جميعاً عناصر تشكّل مواهب لا تتوقّف عند تخوم معينة. هذه هي الخلفية التي ينبغي أن نرحّب، من خلالها، برواية «الغثيان» باعتبارها عملاً ينطوي على مؤشرات فريدة تدلّ على عقل مميّز وصارخ ننتظر بفارغ الصبر ما سيسفر عنه». وعندما نشر كامو رواية «الغريب» عام 1942، مدحها سارتر بدوره، واعتبرها رواية جديرة بالقراءة.

وسارت العلاقة بين الرجلين في الاتجاه الصحيح، رغم اختلاف تكوينهما وطموحهما. كان سارتر فيلسوفاً وبورجوازياً، خرّيج مدرسة المعلمين العليا، بينما كان كامو، الذي وُلِد وتربّى بين أحضان عائلة فقيرة من الأوروبيين في الجزائر، يصف نفسه بأنه فنان وليس فيلسوفاً. وكان يبرر ذلك بأنه «يفكّر وفق الكلمات، وليس وفق الأفكار».

التقى الكاتبان لأول مرة سنة 1943، في باريس المُحتلّة، خلال عرض مسرحية «الذباب» لسارتر. وكان حينها فيلسوفاً ذائع الصيت، بينما كان كامو القادم من الجزائر في بداية الطريق. وكتبت سيمون دي بوفوار عن هذا اللقاء: «كان سارتر واقفاً في أحد أروقة المسرح عندما تقدم منه شاب داكن البشرة، عرف عن نفسه بأنه ألبير كامو. في تلك الأثناء، كانت الحرب قد ألقت بهذا الشاب في فرنسا. وقد أسفر غزو الحلفاء لشمال إفريقيا الواقع تحت السيطرة الفرنسية، ومن ثم الغزو الألماني لفرنسا في نوفمبر/تشرين الثاني 1942، عن انقطاعه عن زوجته فيما كان يتماثل إلى الشفاء في مدينة (لو با نولييه) بالقرب من (شامبون) من تفاقم داء التهاب القصبات التنفسية المزمن. كان يرغب في الاجتماع بالروائي المعروف والفيلسوف، ومؤخراً الكاتب المسرحي ذي الشهرة المتصاعدة. كان كامو قد بادر، منذ سنوات، إلى الكتابة عن الأدب الروائي لسارتر، وهذا الأخير كان نشر لتوّه مقالاً مطوّلاً حول ما أصدره كامو من مؤلفات. كان لقاء وجيزاً أنا كامو، قال له. على الفور أدرك سارتر أنه شخصية محبَّبة جداً.».

وفي خضمّ النضال ضد الاحتلال النازي، تفوق كامو على سارتر، لأنه كان السبّاق إلى المقاومة. وقد استفاض الفيلسوف ميشال أونفري في السنوات الأخيرة، حتى قبل نشر كتابه حول كامو، في الحديث عن تعاون سارتر مع نظام الماريشال بيتان الموالي للنازية خلال سنوات الحرب الأولى، بحيث وقّع على بيان للمثقفين الفرنسيين، لرفض الحرب وقبول «فرنسا خاضعة للنازية، بدل حالة الحرب»، باسم السلام. وظل سارتر على ولائه لنظام فيشي إلى حين بداية المقاومة. وذكر أونفري: «لقد اكتشف سارتر نفسه مقاوماً في النهاية». بينما وقف كامو ضد النازية مبكراً، فترأس تحرير مجلة المقاومة «كومبا» (Combat)، وكتب لاحقاً رواية «الطاعون»، لاتخاذ موقف واضح من النازية.

برز سارتر عقب سنوات ما بعد الحرب، كمفكّر يساري مؤثّر، ومؤسّس لتيار وجودي، كان بمثابة موضة مغرية للمثقفين، ونمط حياة، ومكان يدعى «سان جيرمان دو بري»، في قلب عاصمة الأنوار، بينما أصبح كامو - حسب تحليلات نقّاد - تابعاً لسارتر، وواحداً من الكتّاب الوجوديين، رغم اختلافه مع الوجودية. لقد وُضع كامو في خانة التابع، رغماً عنه، وهو ما سوف يسعى للفكاك منه. ما أدّى به إلى قول مقولته الشهيرة: «لا أريد إلا شيئاً واحداً. وأطلب ذلك بكل تواضع، اقرأوني بانتباه شديد.».

لم تستمر العلاقة بين الرجلين على نهجها الصحيح، إذ وقع أول خلاف بينهما سنة 1947 بسبب مقال نقدي كتبه موريس ميرلو - بونتي حول «الوجودية والفينومينولوجيا»، ونشر في مجلة «الأزمنة الحديثة» التي كان يديرها سارتر. اعتبر كامو المقال تحامُلاً على كتاباته، فغضب غضباً شديداً على صديقه.

وساءت العلاقة بينهما بسبب اختلاف وجهتي نظريهما بخصوص ما كان يجري في الاتحاد السوفياتي. لقد وقف كامو ضد الشيوعيين، وانتقد تجاوزات النظام السوفياتي، بينما أبدى سارتر تعاطفاً مع الحزب الشيوعي، مبرّراً العنف والقسر، من أجل الغاية، حتى وإن أدّى ذلك إلى التضحية بالحرية، وانتهج كامو طريق الأخلاق، وتمسّك بنصرة الحرية بصفتها وسيلة وغاية. وما أدركه كامو سنة 1947 بخصوص



تجاوزات الشيوعية في الاتحاد السوفياتي، وتجاوزات «الغولاغ»، تأخَّر عنه سارتر، ولم يتوصَّل إلى كنه مغزاه إلا بعد حدوث المجازر التي ارتكبها الجيش السوفياتي في المجر سنة 1956 خلال الثورة المعادية للوجود الشيوعي، فقرر الانسحاب من الحزب الشيوعي.

لقد اتّخذ الخلاف بين سارتر وكامو صبغة مانوية خطيرة، تتحكّم فيها ثنائية الخير والشر، فبينما كان سارتر يرى أن الشر متجسّد في النظام الرأسمالي، والخير كامن في الاشتراكية، سلك كامو نهجاً مغايراً تماماً. وبرز هذا الاختلاف الجوهري في خطاب كامو في استوكهولم أثناء تسلّمه جائزة نوبل للآداب سنة 1957، وهو في الحقيقة خطاب موجَّه ضد سارتر، حيث قال إنه لا ينبغي على الكاتب أن يضع نفسه وأدبه في خدمة السياسي والحزبي أو الطبقي، بل في «خدمة أولئك الذين يلقي التاريخ بثقله عليهم». باختصار يجب ألا يضع الأدب نفسه في خدمة الأحزاب، بل في خدمة الإنسان، في خدمة ألم البشر وحريتهم.

ولما نشر كامو كتابه الشهير «الإنسان المتمرِّد»، سنة 1951، وجّه سهام نقده ضد من «يبرّرون القتل، وكل المثقفين المتواطئين مع الشيوعية»، وكان يقصد سارتر الذي تهجّم على صاحب «أسطورة سيزيف» عقب نشر الكتاب، واستغلّ كاتباً شاباً لا يتجاوز عمره الخامسة والعشرين يدعى فرنسيس جيزون، ودفعه لكتابة مقال فاضح وتهجُمي من إحدى وعشرين صفحة بعنوان «ألبير كامو.. الروح المتمرِّدة»، اتّهم فيه كامو بأنه «كاتب رجعي». ووُجِّه المقال للتحامل على شخص الكاتب، أكثر من نقده للأفكار التي وردت في «الإنسان المتمرِّد». فردَّ كامو برسالة موجهة لسارتر (وليس لجيزون، وتصرَّف مثل من يدرك من أين جاءته الضربة) في حزيران/يونيو 1952. وبمقال تضمَّن نقداً لتصوُّر سارتر للشيوعية، وعدم قدرته على اتّخاذ موقف من العنف الذي تبنّاه صاحب «الغثيان» وردَّ سارتر بدوره بشكل منفلت، وكتب ما يلي: «لم تكن صداقتنا سهلة، وإن كنت سأفقدها. إذ أنهيتها اليوم». كما انتقد تخاذل كامو بشأن علاقته مع الثوار الفيتناميين ضد الاستعمار الفرنسي. واعتبر أن كامو يتمرَّد فقط ضد الموت، وليس ضد الاستبداد الذي يؤدي في النهاية إلى موت الإنسان.

قام سارتر بافتراس كامو وأراد التقليل من شأنه، رغم اعتباره أن النسيان «هو الوحيد الذي يضع حداً للخصومة بينهما». وأدلت سيمون دي بوفوار بدلوها، وتهجَّمت على كامو أيضاً في رواية بعنوان «الماندران»، وشاءت أن تصفّي حساباتها معه، بعد أن ردّها، ورفض أن تكون عشيقة له، قبل سنوات خلت. أراد سارتر تحطيم كامو وحقّق ما أراد، إذ أصيب كامو بخيبة كبيرة، ودارت مواضيع قصصه خلال تلك الفترة حول العزلة والمعاناة والعقم الفني نتيجة لما تعرَّض له.

أصبح سارتر بعد بروز هذا

اتَّخذ الخلاف بين سارتر وكامو صيغة مانوية خطيرة، تتحكَّم فيها ثنائية الخير، والشر.



الخلاف يتربَّص بكامو في الصالونات الباريسية التي خضعت له خضوعاً مطلقاً. فتبيَّن أن سارتر كان يكره كامو، وينظر إليه كوصولي جاء من الجزائر ليزعزع عرشه الفلسفي. وبلغت عداوة الفيلسوف (سارتر) للفنان (كامو)، أنه صرح قائلاً: «من يكون كامو؟ إنه فيلسوف الأقسام المدرسية النهائية». واعتبره، بمثابة ابن الهامش الفرنسي، القادم من المستعمرة، ونظر إليه كمجرَّد كاتب من الدرجة الثانية. وظل سارتر شيوعياً وستالينياً، وكان يردِّد «إنّ المناهض للشيوعية كلب». أما كامو فكان ينظر إلى الشيوعية باعتبارها مرضاً حضارياً، وكان ينعتها بالجنون.

كان كامو فناناً وفيلسوفاً، أما سارتر فكان صاحب مواقف سياسية، وكان حبيس تصوُّر حزبي يساري، وهو ما رفضه كامو الذي اختار الفن على حساب السياسة، وحين ألقى خطابه الشهير بأكاديمية استوكهولم سنة 1957، اعترف صراحة بخيبة المثقفين، وقال جملته الشهيرة: «نحن جيل غير قادر على إحداث التغيير». إنها الفكرة التي يستحيل أن يقولها فيلسوف متعالٍ مثل سارتر، المؤمن بقدرة المثقف على تغيير العالم.

عمقت الثورة الجزائرية، حِدّة الخلافات بين الرجلين، ذلك أن كامو وقع ضحية اليوتوبيا. وكان يدعو إلى تعايش جنسين متصارعين هما الأوروبيون والسكان الأصليون (الأهالي)، تحت العلم الفرنسي. لكن مع مرور الزمن، أدرك أن هذه اليوتوبيا مستحيلة. فأثناء عودته إلى باريس العام 1956، عقب محاضرة «السلم المدني» التي ألقاها بنادي الترقّي بالجزائر العاصمة، سأله سائق التاكسي الذي كان بصدد إيصاله إلى المطار «لماذا يكرهنا العرب؟»، فردَّ كامو بسؤال «وماذا فعلنا لهم نحن حتى يشعروا بالحب تجاهنا؟».

تبيَّن أن سارتر كان يكره كامو، وينظر إليه كوصولي جاء من الجزائر ليزعزع عرشه الفلسفي

فصمت السائق، وكذلك كامو.. وكانت تلك هي طبيعته. فالرجل كان ميّالاً إلى فعل، لكنه سرعان ما يعود إلى صمته. بينما اعتبر سارتر العنف بمثابة الوسيلة الوحيدة من أجل القضاء على الهيكل البنيوي للنظام الرأسمالي الاستعماري. بيد أن كامو كان يردّ قائلاً: «وكأنه لا يوجد خيار غير ذلك، وكأننا إما أن نكون ضحايا أو نصبح قاتلين». ويواصل: «أصبح السارتريون يعتبرون العبودية نوعاً من الفضيلة».

وفي خضمّ الثورة الجزائرية كتب سارتر كتابه الشهير «عارنا في الجزائر»، وأنشأ أنصاره شبكات «حملة الحقائب» التي كان يديرها تلميذه فرنسيس جيزون (الذي سبق له وأن تهجم على كامو) لدعم الفدائيين الجزائريين. بينما اختار كامو الصمت بعد سنة 1957 حينما اتُّهم بأنه يفضل والدته على العدالة. وظلت الخصومة قائمة بينهما، إلى أن رحل صاحب «الأعراس»، فأثنى عليه سارتر ثناء كبيراً، وردَّد مقولته الشهيرة «لم تمنعني خصومتنا العابرة من تذكُّره بشكل مستمر». وفضل سارتر استعمال تعبير «خصومة عابرة»، للحديث عن خلاف جذري.

مولـود فرعـون يصف ألبير كامو بـ «المفخرة الجزائرية». وكاتب ياسـين يجرّده من الهوية الجزائرية، ومن الصلة بشـعوب شمال إفريقيا، وبين النقيضيـن عقود من الجدل، تتجدّد اليوم، في مئوية ميلاد صاحب نوبل للآداب 1957، لتبعث نقاشـاً حادّاً عن هوية كاتب إشـكالي، مقسّـم بين العـرب والفرنسـيين، يصعب الفصل بيـن حياته الشـخصية وتوجُّهاته السياسية وكتاباته الأدبية.

سعيد خطيبي

مئة عام على ميلاد ألبير كامو

فصل جديد من حكاية الغريب

شـتاء 2010، بمناسـبة الذكرى الخمسين لرحيل صاحب «الغريب»، رفضت وزارة الثقافة الجزائرية الترخيص لنشاط قافلة ثقافية، كان من المفترض أن تجوب إحدى عشرة مدينة، احتفالاً بالكاتب وأعماله، ووصف بعض مسؤولي التيار الوطني الاحتفال بكامو بأنه «تمجيد للاستعمار»، كما امتنع التليفزيون الرسمي، وما يزال، عن الحديث عنه أو الإشارة إليه، فهو واحد من الطابوهات التي تتجنَّب الجهات الرسمية الخوض فيها. وبالموازاة مع الرفض الرسمي،كان إقبال الطلبة والقرّاء على كتب كامو ورواياته في المكتبات العامة والخاصة يأخذ منحى تصاعدياً، وفي الوسط، يقف المثقفون مقسّمين، منذ نصف قرن، بين رافض له، ومتعاطف معه. وضعية يفسِّرها الكاتب والفيلسوف الفرنسي ميشال أونفري بالقول: «ألبير كامو كان شخصية مسالمة، رفض عنف الكولونيالة وعنف جبهة التحرير سنوات الخمسينيات. ولا أحد منهما فهم موقف الرجل مما وضعه في مآزق اللاانتماء. فهو اللّاعدو واللّاصديق. كل واحد من الطرفين كان يريده أن يدين عمليات الطرف الآخر». منتقدوه من الجزائريين يعيبون عليه عدم فهم الحالة الثورية سنوات الخمسينيات، متحججين بالقول إن أهم أعماله الأدبية لا تُصوِّر سوى جغرافيا البلد، الأرض والجماد، وحضور الأهالي فيها لم يكن سوى ديكوراً خلفياً، ووجودهم غير ضروري.

ألبير كامو، الذي عاش حياة صاخبة بالآراء السياسية، كان مستوعباً للجدل الدائر حوله، مدركاً صعوبة الإمساك بالعصا من الوسط، مع ذلك فقد آمن - خطأً - بإمكانية العيش السلمي بين المعمّر والثوري، ورفض طويلاً الردّ على منتقديه، مكتفياً، ربما فقط، بمدائح جان بول سارتر، الذي كان صديقاً له، قبل أن تنشب خلافات فكرية عميقة فرَّقت بين الطرفين. كان صاحب «الطاعون» يحاول أن يبرّر قربه من الأهالي، الذين تربّى وكَبُرَ معهم، بكتابة يومياته في الأحياء الشعبية بالجزائر العاصمة، ومقالاته الصحافية. ففي سنوات احتفال الفرنسيين بمئوية احتلال الجزائر، نشر كامو ربورتاجاً مطوّلاً (1939)، بعنوان «شقاء القبائل»، شمل بلاد الأمازيغ، فضح فيه الوضع الدرامي الذي كان يعيشه الجزائريون تحت الحكم الفرنسي الاستبدادي. كما يحسب له أيضاً تبنِّيه أفكار وقضايا الحزب الشيوعي، وحضوره في صحيفة ألجي ريبيلكان (Alger Républicain)، لسان حال الحزب، التي كانت مقرَّبة من الأوساط الاشتراكية والعمالية، والناقدة للسياسة الكولونيالية، انتمى إليها مناضلون وطنيون، أمثال هنري علاق، والناشط المعادي للكولونيالية هنري مايو.

إرث كامو الأدبي والنضالي في الجزائر لم يقسم بعدل أو بغير عدل، بل اندثر وراح هباء، وقصر نظر الجهات



الرسمية خوّل لها اختصار المبدعين في عبارة واحدة أو في كتاب واحد، وتقسيم المثقفين تعسُّفاً إلى فئتين اثنتين: «أصدقاء الثورة، وأعداء لها»، فسياسة تصفية الحسابات الذاتية طغت، بشكل واضح، على المشهد الثقافي في البلد عقب الاستقلال، وعملية الفرز العشوائي، المبنيّة على رؤى شخصية، ما تزال مستمرة. وبحسب أحد المدافعين عن جزائرية كامو، فإن رفضه في الداخل يترتّب عنه بالضرورة رفض شخصيات مثقفة أخرى، على غرار القدّيس سانت أوغستين مثلاً، وجميع الكتاب الآخرين الذين تبنّوا العيش والكتابة في الجزائر. ألبير كامو الذي حاول الفصل بين الكتابة الأدبية والنشاط السياسي يدفع اليوم ضريبة قراءات سياسية موجّهة لكتاباته الأدبية، فالنص «الكاموي» في الجزائر لا يُقرأ باعتباره نصاً أدبياً يتجاوز اللحظة والمكان، بل يُقرَأ ضمن سياقات ثانوية، سوسيولوجيا وتاريخية المرحلة التي كُتِب فيها، كما لو أن منتقديه أرادوا منه أن يكون ناطقاً باسم قضية ما، قضية لا تعنيه، نزعوا عنه صفة الكاتب، وألبسوه صفة الشاهد، المسؤول عن كتابة كل ما يحدث وما لا يحدث. وجاءت جائزة نوبل للآداب وتصريحاته في الندوة الصحافية لتضعه في مواجهة قدر لم يختره لنفسه، خصوصاً حين ردَّ على سؤال متعلِّق بأحداث ثورة التحرير قائلاً: «في هذه الأثناء نسمع عن تفجيرات في الجزائر، في الترامواي، ربما تكون أمي في الترامواي نفسه، إذا كانت هذه هي العدالة، فأنا افضل أمي على العدالة». في ستوكهولم انتظر منه جزائريون أن يدين الاستعمار، وأن يتحدث عن قضيتهم، خصوصاً في تلك السنة المفصلية (1957) التي عرفت توسُّع نشاط وعمليات الثورة التحريرية، لكن كامو خَيَّب ظنّ المسيَّسين، ونطق بكلام محايد، والحياد تلقَّوْه كرسالة عدم تعاون، لتدخل العلاقة بين كامو والجزائر الرسمية نفقاً، وتزداد مشاعر رفضه بين الوطنيين حدّة، ويتحوَّل الكاتب الشاب الوسيم من كاتب وُلِد في الجزائر، وكتب في الجزائر، ونال نوبل عما كتبه في الجزائر، إلى شخصية غير مرغوب فيها، مرادفاً للفرنسي الطيب، الذي يضع رِجْلاً في الإدارة الاستعمارية ورِجْلاً أخرى بين الأهالي. وحاول كاتب ياسين مرة أخرى التقليل من قيمته بتشبيهه بوليام فولكنر، الذي ينحدر من عائلة برجوازية، لكنه عاش مقرَّباً من أوساط الزنوج البسيطة، بينما عاش كامو متعالياً عن حياة الأهالي، وهو تشبيه غير صائب، ذاتية كاتب ياسين غلبت عليه في الحكم على رفيقه، وكامو ليس استثناء في المشهد الأدبي الجزائري سنوات الاحتلال، كتّاب آخرون كانت علاقتهم بالحراك الثوري وبمجتمع الأهالي مضطربة، لكنهم نجوا من التصنيفات السريعة ومن الأحكام السياسية التي ألصقت بكامو. هذا الأخير كان قد صَرَّح يوم تسلَّمَ نوبل قائلاً: «كان جيلي يعتقد نفسه مؤهَّلاً لتغيير وجه العالم. جيلي يعرف الآن أنه غير قادر على ذلك. ومهمَّته الكبرى تتمثَّل في تجنيب العالم الانهيار». معالم الانهيار التي حَذَّرنا منها صاحب «السقوط» بدأت تظهر، وتمادي منتقديه في حصره ضمن خندق الأيديولوجيا هو وجه من أوجه انهيار الأدب.



مئويّة كامو ... مئويّة فرنسيّة

ديمة الشكر

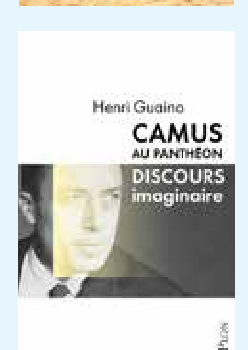
عام 2013 هو عام الاحتفال بمرور مئة عام على ولادة ألبير كامو (1913 - 1960). وإن كانت «أقصوصة» الرسالة التي وجَّهها كامو إلى جان بول سارتر (حين كانا ما يزالان على صداقةٍ حبلى منذ البداية بانفجارٍ محتّم)، قد أشعلت اللهيب في الوسط الأدبي الفرنسي، وأوحت بأن الاحتفال بصاحب «الغريب» يدور حول فكّ غموضها وتحزّر معانيها فحسب، فإن نظرةً ثانيةً إلى الطريقة التي تحتفي بها فرنسا بكامو تكشف وجهاً ناصعاً للعمل الثقافي المتكامل الذي يجيد اصطياد جمهوره على مختلف مشاربهم وأهوائهم. فقد قامت دور النشر بتوقيت إصداراتها الجديدة عنه، وإعادة نشر بعضها، بين أيلول/سبتمبر، وآذار/مارس، لتستغلّ بصورة عملية، بداية الموسم الفرنسي الأدبي والاحتفالية في آن واحد.

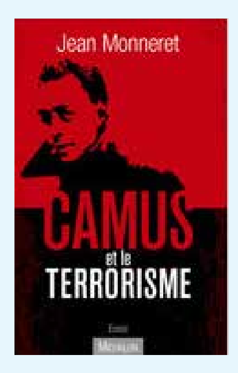
«إن لم تكن تريد أن تكون محكوماً بالإعدام، فابكِ عند دفن والدتك، هذا موثوق أكثر.»

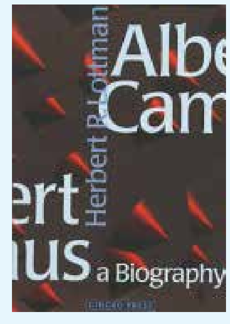
ففي التاسع عشر من شهر أيلول/ سبتمبر المنصرم، نشرت دار غاليمار ثلاثة مجلدات من الرسائل غير المنشورة بين ألبير كامو وثلاثة مثقفين: الأوّل هو الشاعر فرنسيس بونج (1899 - 1988). يخاطب كامو في إحدى الرسائل صديقه بونج: «ثمة صداقات تدوم، وأخرى لا. تلك التي تدوم هي الجيدة ببساطة.. وفي نهاية الأمر، لم ألتق بعد بالشخص الذي أستطيع الاعتماد عليه في هذا العالم حيث الكثير من الأمور متوهّمة»، والثاني هو الكاتب والروائي روجيه مارتان دي غارد (1881 - 1958) الحائز على جائزة نوبل للآداب (1937). وإذ حصل كامو بعد عشرين عاماً عليها، أسرّ له روجيه ببعض النصائح الثمينة في يخصّ حفل نوبل: «كما ترى، فإني أجهد في التفكير بكل شيء، نتدبّر الأمر بأربع بدلات لا أقل: واحدة للسفر ويمكن ارتداؤها يومياً، وثانية صالحة للمدينة (بدلة كاملة وذات لون داكن، كلاسيكية من أجل حفلات الاستقبال الصغيرة)، وثالثة سموكينغ، ورابعة بسترة طويلة un frac، من أجل الأمسيات والاحتفالات الرسمية.»، أما الثالث فهو الكاتب لويس غييو (1899 - 1980)، أو الآخر - الندّ alter-ego لأندريه بروتون، الذي تكشف مراسلاته مع كامو وجهاً آخراً لصاحب «الغريب»، الذي تبدو نبرته هنا رقيقة وحميمية، ففي رسالته الأخيرة للويس غييو، قبل وفاته بأقلّ من شهرين كتب: «أنت تتحدث عن العدالة وعن تحرير العمال، مثلما يتحدث من فَقَدَ الإيمان عن مملكة السماء. لكنك محقّ، يجب علينا أن نتحدث عن المملكة.».

ستتمّ إعادة طبع السيرة الأولى عن كامو، التي كتبها هيربرت. ر. لوتمان تحت عنوان «سيرة»، وستُنشر كذلك أعماله الكاملة لدى دار لا بلياد، كما ستُنشَر طائفة جديدة من الكتب عنه، أغلبها في شهر أيلول/ سبتمبر كذلك، فضلاً عن تلك التي نُشِرت خلال عام الاحتفالية، منها كتاب «ألبير كامو، صورة» لباتيست-ماريي (دار فايارد)، ودراسة مميّزة لبول عودة (نجل المصرفي اللبناني الشهير) بعنوان «من يشهد من أجلنا؟» (دار فيرديبه)، وكتاب «كامو والإرهاب» (دار ميشالون) لجان مونوريه، وكذلك كتاب آخر لبنيامين ستورا وجان باتيست بيروتييه بعنوان «كامو حارقاً» (دار ستوك)، فضلاً عن رواية لسَليم باشي (دار غاليمار)، بعنوان «الصيف الأخير لرجل شاب»، وكذلك «حوار متخيّل» لهنري غينو . بالإضافة إلى ذلك ثمة مُجَلَّد جُمِعت فيه كتابات كامو بعنوان «كتابات أدبيّة، 1948 - 1960» وقدّم له لو ماران (دار إيغريجور- منشورات أنديجين)، وآخر يتناول نشاطه الصحافي بجانبه السياسي في ما يخصّ التوتاليتارية وعلاقته بالجزائر، وصدر في شهر آذار/مارس تحت عنوان «ألبير كامو، أدب وسياسة» لجان إيف غيران (دار شامبيون سوي). وكان رسام السلاسل المصوَّرة، الفرنسي جاك فيرانديز، الذي وُلد أيضاً في الجزائر، قد نشر كتاباً مصوراً لـ «الغريب» (دار غاليمار)، تظهر فيه تفاصيل مدينة الجزائر التي قيل إنه رسمها مغمض العينين نظراً إلى دقّتها وقوّة تعبيرها. وقد علّق فيرانديز على ذلك قائلاً : «مغمض العينين! لا ينبغي المبالغة إلى هذا الحدّ. لكن صحيح، ثمة شيء حميم أليف بالجزائر مثلما تصوَّرتها، إنها الطرق والبيوت والمقاهي حيث عاش كامو وزرناها نحن من خلال رواية الغريب». وفي تصريح خاصّ لمجلة «الدوحة»، عبّر فيرنانديز عن سعادته ببيع «أزيد من سبعين ألف نسخة». لم يبقَ كامو في فرنسا وحدها خلال











عام 2013 أي عام الاحتفالية، فقد بادر (معهد غوتة) في باريس وبالتعاون مع المعهد الفرنسي (الجزائر) إلى إقامة معرض لألبير كامو مستوحى من عشر كلمات. يبدو، وفقاً ليوميات كامو، أنها كانت أثيرةً لديه، (العالم، الألم، الأرض، الأم، الناس، الصحراء، الشرف، البؤس، الصيف، والبحر). وقد تضمَّن المعرض دمجاً متعدِّداً للنصوص والموسيقى (جاز وفلامنكو) والفيديو على خشبة المسرح، وكان من بين الصور المرافقة للعرض صور مشاهد جزائرية، وبشكل خاص المدينة الجزائر والصحارى، والمواقع الرومانية القديمة التي وصفها كامو، وأشرطة فيديو تبيِّن وجه الجزائر اليوم من خلال ثقافتها، يومياتها، وسكانها، وفقرها. وقد انتقل المعرض إلى نيويورك في شهر تموز/يوليو المنصرم.

لكن يبدو أن لقصّة الرسالة - الأقصوصة صدى واسعاً، يكشف مهنية العمل الثقافي الفرنسي، إذ إن هذه الرسالة لن تُعرض في باريس مثلاً، بل سيتسنّى للجمهور رؤيتها ضمن إطار الدورة الثامنة لمعرض «الكتب القيمة وعشاق الكتب في لورماران»، المُقام في مدينة لورماران، على بعد خطوتين من قبره. تقول الرسالة الغامضة: «عزيزي سارتر، أتمنّى لكم ولـ «كاستور (اسم التحبّب لسيمون دو بوفوار) مزيداً من العمل. بما أننا قمنا بعملٍ سيّء أنا وأصدقائي، فها إني لا أنام جيداً للأسف. أخيراً، أعلمني متى تعودان، لعلّنا نمضي سهرة طيبةً في الخارج.». فقد اكتشف بائعان للكتب النادرة، هما هيرفيه وإيفا فالنتين، مصادفةً، هذه الرسالة. ويرجحّ الباحث الأميركي رونالد أورونسون المختصّ بجان بول سارتر، أن تاريخ الرسالة يعود إلى عام 1946، حين اقترح ألبير كامو على جان بول سارتر أن يكتب لدورية «المعركة»، ولا يستبعد أن يكون تاريخها عام 1948 أيضاً، حين التقى سارتر وكامو حول «التجمُّع الديموقراطي الثوري». ومهما كان من أمر تاريخ الرسالة الغامضة، فإنها تكتسب أهميةً مضاعفة، إذ لعلّها وحدها نجت من التلف الذي فرضه الخلاف الكبير بين كامو وسارتر، فقد أحرق كامو، كما هو معروف، رسائل سارتر إليه كلّها، أما تلك التي بحوزة هذا الأخير فقد اختفت بدورها. فالرسالة - الأقصوصة تثير الأسئلة في ما يخصّ علاقة الصداقة السابقة التي جمعت الرجلين الكبيرين.

ستُعرَض كذلك في المعرض نفسه نسخ فخمة من كلّ أعماله، ونسخ أصلية، ورسائل ومخطوطات وإهداءات لرونيه شار، وفرانسيس بونج، وميشيل بوكيه، وجان دوتور، وغاستون غاليمار. ونكتشف كذلك مختصراً لرواية الغريب بقلم الكاتب: «إن لم تكن تريد أن تكون محكوماً بالإعدام، فابكِ عند دفن والدتك، هذا موثوق أكثر». وثمة في المعرض ما يفصح عن تأثُّر ألبير كامو بنيتشه، إذ توجد لوحةٌ تمثّل هذا الأخير، وكانت تزيّن مكتب كامو قبل أن يهديها لصديقه رينيه شار، فضلاً عن نسخة من كتاب نيتشه «المعرفة المرحة»، الذي اشتراه كامو عام 1932 في الجزائر بناءً على نصيحة أستاذه جان غرونييه، وبالقرب منه نجد نسخة مخطوط «الرجل الأول»، أي روايته الأخيرة التي وُجِدت في سيارته عند الحادث. وكانت ابنة كامو، كاترين كامو قد بادرت بنشر الرواية بعد وفاته، ونشرت كذلك يومياته، وألّفت كتاباً بعنوان «ألبير كامو، وحيد فريد»، وبمناسبة مئوية والدها، ستقوم كاترين في شهر تشرين الأوّل/أكتوبر بنشر كتاب جديد من ثلاثة أجزاء بعنوان «العالم بالمشاركة، مسارات ألبير كامو»، الذي يحوي كثيراً من الصور الخاصّة بكامو وبالأمكنة التي زارها، حيث يمزج بين الجغرافيا والأدب والسياسة.

وتبيّن النشاطات الثقافية والمعارض والعروض المسرحية والكتب الصادرة عن كامو، أن فرنسا احتفلت به طوال العام. وماذا عنّا نحن العرب؟ كيف احتفينا أو نحتفي بمئوية ألبير كامو؟ يبدو أن نصيبنا من الأمر ضئيل. صحيح أن معرض أبوظبي الدولي للكتاب، احتفى في دورته الثالثة والعشرين (إبريل/نيسان المنصرم) بألبير كامو، وسلّط الضوء على «الصلة الفكرية الوثيقة بمعاصره المفكّر لويس ماسينيون»، كما جرى تقديم مسرحية حملت عنوان «رجل أوّل» مقتبسة عن أعماله، إلا أن ذلك لا يبدّد من التقصير الواقع شيئاً. ولحسن الحظ أن الروائية والمترجمة اللبنانية نجوى بركات أمضت العامين المنصرمين في ترجمة دفاتر يوميات كامو، ضمن ثلاثة مجلدات (دار الكلمة- أبوظبي)، وقد خصّت الدوحة بهذا المقتطف من المقدّمة: «مفكّرة كامو هي كتاب الـ «ما قبل»، ما قبل الانتهاء من كتابة «الغريب»، و«الطاعون»، و«الرجل المتمرّد»، و«أسطورة سيزيف»، و«العادلون»، و«كاليغولا»، وأعمال أخرى لم يُكتب لها أن ترى النور بعد الرحيل المفاجئ لصاحبها، كما هو زاخرٌ بجملٍ وتوصيفاتٍ تنهب أحياناً دونما وجهةٍ واضحة، فلا يرشدك إلى معناها إلاّ الحدس، بمشاهدات وقراءات وعلاقات تتوالى، تتقاطع، تتضافر، لتصنع صوتاً جارحاً حادّاً لا يخلو من تدويرات حنونة، إذ هو لا يخرج مثل غناء الأوبرا من الرأس، وإنّما من تحت، من الحنجرة ومن الأحشاء ممزوجاً بالأعشاب ودود الأرض... خلال أشهر من العمل الدؤوب، خلته جالساً في رأسي. الواقع، هي أنا من كنت أجلس في رأسه، فأهلاً بك، أيّها القارئ، جليساً ونديماً في رأس ألبير كامو.».

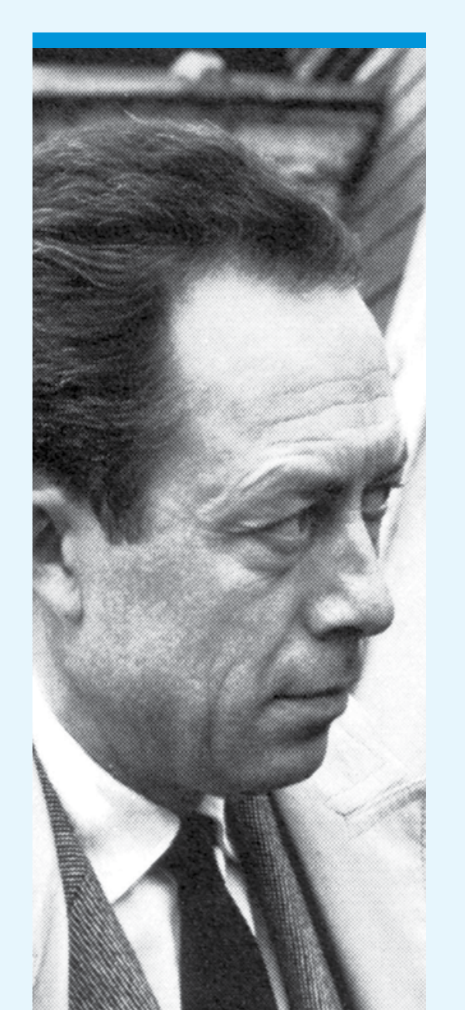
هويّة تحت المجهر

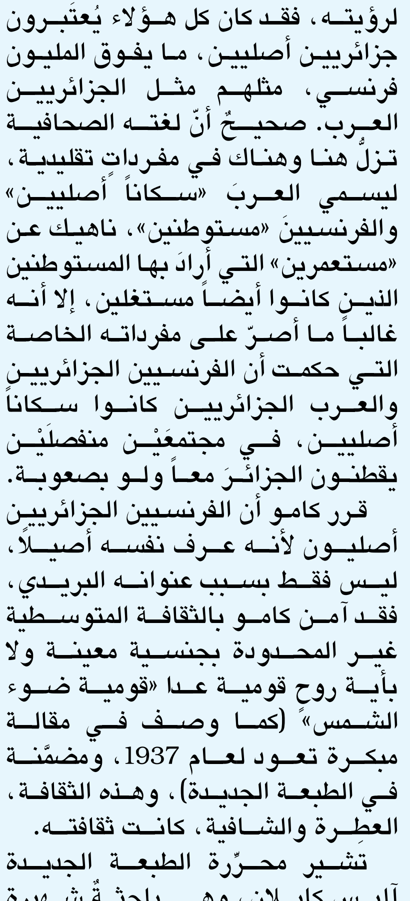
بول بيرمان
ترجمة: نوح إبراهيم

مدوَّنات ألبير كامو الجزائرية لم تُقدم حتى الآن في ترجمة إنجليزية كاملة، وهي تحوي مقالاته عن مواضيع جزائرية كتبها للصحافة الجزائرية والفرنسية بدءاً من عام 1939، واستمرّت حتى صدور الكتاب عام 1958، حين وصلت الحرب الجزائرية إلى منتصف الطريق. قام كامو فيها بعددٍ من النقاشات يتعلّق بعضها بمواقفه من التعذيب (حيث عارضه)، والإرهاب (حيث عارضه أيضاً) وواجب المثقفين (يجب أن يحافظوا على هدوئهم).

شرح كامو في المقدمة التي وضعها عام 1958 أن السبب الرئيسي لجمع المقالات كان مجردَ الدفاع عن سمعته ضد من قلّل من شأنه: «إن كتبتَ مئة مقالة، كل ما يتبقى هو التفسيراتُ المشوّهة التي يفرضها خصومُك. قد لا يتجنب الكتابُ سوءَ التأويل المحتمل، لكنه على الأقل يجعل من نوع محدَّد من سوء الفهم أمراً مستحيلاً». لكنه لم يتنكر عمله الصحافي في الجزائر بأي نوع من الرضا، فكل ما أمُل في إنجازه لم يتحقّق: «هذا الكتاب مثل أشياء أخرى، تاريخٌ للفشل». ما كان الفشل بالضبط؟ آماله المحطمة؟ ما الذي أراد أن يضيفه؟ هذا هو ما يستطيع أي شخص تنكُّره بالكاد اليوم، أو، بدقة أكبر، فقط ما يتنكَّره الكل في النسخ المشوّهة التي فرضها خصومه.

كانت جزائر منتصف القرن العشرين مكوَّنة، بحسب تقديرات كامو المتباينة أحياناً، من حوالي تسعة ملايين نسمة، وُصف ثمانية ملايين منهم بشكل تقليدي بالعرب (ما يعني خليطاً من العرب والبربر). وكان يُشار إلى المليون المتبقي بالفرنسيين، ويتضمن الإسبان أيضاً بالإضافة إلى أوروبيين آخرين مبعثرين هنا وهناك. كان ثمة أتراك، و أيضاً يهودٌ عالقون بين





معاداة السامية الفرنسية وعدم الثقة العربية، كما شرح كامو، ووفقاً لرؤيته، فقد كان كل هؤلاء يُعتَبرون جزائريين أصليين، ما يفوق المليون فرنسي، مثلهم مثل الجزائريين العرب. صحيحٌ أنّ لغته الصحافية تزلُّ هنا وهناك في مفردات تقليدية، ليسمي العربَ «سكاناً أصليين» والفرنسيينَ «مستوطنين»، ناهيك عن «مستعمرين» التي أرادَ بها المستوطنين الذين كانوا أيضاً مستغلين، إلا أنه غالباً ما أصرّ على مفرداته الخاصة التي حكمت أن الفرنسيين الجزائريين والعرب الجزائريين كانوا سكاناً أصليين، في مجتمعَيْن منفصلَيْن يقطنون الجزائرَ معاً ولو بصعوبة.

قرر كامو أن الفرنسيين الجزائريين أصليون لأنه عرف نفسه أصيلاً، ليس فقط بسبب عنوانه البريدي، فقد آمن كامو بالثقافة المتوسطية غير المحدودة بجنسية معينة ولا بأية روح قومية عدا «قومية ضوء الشمس» (كما وصف في مقالة مبكرة تعود لعام 1937، ومضمَّنة في الطبعة الجديدة)، وهذه الثقافة، العطِرة والشافية، كانت ثقافته.

تشير محرِّرة الطبعة الجديدة آليس كابلان، وهي باحثةٌ شهيرة في الحياة الفكرية الفرنسية، في مقدمتها- دونما دقة في رأيي- إلى أن كامو أظهر مرةً واحدة فقط في كتاباته درايةً باللغة العربية. بل إني ألاحظ أنه يصف محادثاته أثناء ممارسته للصحافة مع شخصين فقيرين للغاية (أحدهما طفل مدقع

الفقـر، والآخـر فـلاح)، وأجـد أنـه مـن الصعـب الافتـراضُ أن أيّـاً مـن هـذه المحادثـات كانـت بالفرنسـية. مـن الجائـز أن البربريـة كانـت اللغـة المسـتخدمة، حـال كان كامـو يعـرف البربريـة، أو لعلـه اسـتخدم مترجميـن، رغـم أنـه لا يشـير إليهـم. بكل الأحـوال، أراد كامـو مـن قرّائـه أن يقـدّروا كونـه مرتاحـاً مـع أفقـر الجزائرييـن غيـر الفرنسـيين، وأنّ الجزائـر، بفرنسـييها وعربهـا كانـت بالنسـبة لـه مسـألة «نحـنُ».

لـم يشـك قـط فـي أن إمبراطوريـات القـرن التاسـع عشـر الخياليـة، القائمـة علـى الهيمنـة الحضاريـة والخضـوع الاسـتعماري، سـتختفي فـي القـرن العشرين. لـم يجعلـه هذا يشـعر بالندم. كان يسـارياً، إذ كان شـيوعياً لفتـرة مـا أواسـط الثلاثينيـات، ثـم تابـعَ ليصبـح «ليبراليـاً» حـراً مـن اليسـار (رغـمَ أن كلمـة «ليبرالـي» التـي اسـتخدمها هـو، هـي مفـردةٌ غيـر مألوفـة بالنسـبة لليسـار الفرنسـي الحديـث)، وكان معاديـاً للاتحـاد السـوفياتي، يحـنُّ إلـى الفوضويـة القديمـة، ومتعاطفـاً مـع الديموقراطيـات الاجتـماعية الإسـكندنافية. قدمـت بعـض مقالاتـه الباكـرة عـن الثيمـات الجزائريـة، التـي كتبهـا لأجـل صحيفـة «الجمهوريـة الجزائريـة»، صـورةً سـاخطةً عـن الفقـر المدقـع بيـن البربـر. وقـد كانـت الصحيفـة معارضـةً للاسـتعمار، وكان الاحتجـاجُ الاجتماعـي لصالـح فقـراء الجزائـر نقطـة انطلاق كامـو. لـم يكـن الكثيـر مـن الكتّـاب الفرنسـيين فـي ثلاثينيـات القـرن العشـرين مكترثيـن، بـأي شـكل، بالجزائـر وفقرهـا. وكان بمقـدورك أن تقرأ عـن الحيـاة الحالمـة الغريبـة والإيروتيكيـة لأنريـه جيـد، ولكـن ليـس عـن اللاعدالـة. كامـو كان رائـداً.

تخبرنـا المحـررة كابـلان أن صحافـة كامـو الاجتماعيـة- الاحتجاجيـة أوقعتـه فـي مشـاكل أيضـاً، فقـد وضعـت الحكومـة الفرنسـية اسـمه علـى القائمـة السـوداء، وأُجبـر علـى مغـادرة الجزائـر لفتـرة بحثـاً عـن عمل. «لبقيـة حياتـه اعتقـدَ أنـه خاطـرَ بـكل شـيء مـن أجـل نشـاطه المعـادي للاسـتعمارية»، تشـير كابـلان، رغـم أنـك لـو عرفـتَ الاتهامـات الموجهـة لكامـو، قـد تفتـرضُ العكس. أما فـي مـا يتعلـق بمـا توجّـب علـى فرنسـا فعلـه لأجـل الجزائـر أو مـا توجّـب أن يفعلـه الجزائريـون الفرنسـيون للجزائرييـن العـرب، فقـد كان كامـو ثابتـاً إلـى حـدّ مـا. تنكّـرَ أنـه فـي ثلاثينيـات القـرن العشـرين قـدَّم السياسـيون الاشـتراكيون فـي فرنسـا مقترحـاً عمليـاً لدمـج الجزائـر في فرنسـا الحضاريـة، بـدءاً بإصـلاح يشـمل منـحَ حـق المواطَنـة الفرنسـية الكاملـة علـى الأقـل لجـزء مـن الجزائرييـن العـرب. لكـن الاشـتراكيين فقـط، لـم يسـتطيعوا أن يمـررّوا هـذا الإصـلاح المتواضـع للغايـة، وبعـد فتـرة، كان زمـن الإصلاحـات المتواضعـة قـد ولّـى.

ورفـض المقاتلـون الوطنيـون العرب مـن جبهـة التحريـر الوطنيـة، أي تمييـز بيـن الجيـش الفرنسـي، والحكومـة الفرنسـية والمدنييـن العادييـن مـن الجزائرييـن الفرنسـيين. وشـنّت الجبهـة الحـربَ عليهـم جميعـاً. انتهـت المجموعتـان: الجزائريـة الفرنسـية والجزائريـة العربيـة فـي زاويتيـن متعاكسـتين، رغـم أن العديـد مـن الجزائرييـن العـرب حاربـوا إلـى جانـب الجزائرييـن الفرنسـيين.

الإرهـاب مـن جانـب جبهـة التحريـر الوطنيـة (قنابـل تُرمـى وسـط حشـدٍ عشـوائي مـن الجزائرييـن الفرنسـيين)، إلـى جانـب سياسـة التعذيـب التـي اسـتخدمها الجيـش الفرنسـي والأفعـال الشـنيعة الأخـرى، جعـل كل جماعـة غريبـةً عـن الأخـرى. حـاول كامـو التكلّـم بمنطـقٍ مـع كلا الطرفيـن لأنـه أراد أن يعـرِّف الجميـع أنـه فـي النهايـة لـم تكـن الحـرب مجـرَّد حـرب للاسـتقلال، كانـت أيضـاً حربـاً أهليـةً. الحـروب الأهليـة يجـب أن تُحـلَّ بجعـل كل مـن الطرفيـن يمضـي فـي طريـق منفصـل. يجـب أن تنتهـي بالمصالحـة. أدانَ الإرهـاب العربـي، وأدان التعذيـب الفرنسـي بالمبـدأ، ولكـن أيضـاً مـن وجهـة نظـر براغماتيـة، لأن الإرهـابَ والتعذيـبَ يجعـلان مـن المصالحـة أمـراً مسـتحيلاً.

الإنجـاز الأعظـم مـن الناحيـة الأدبيـة فـي صحافـة كامـو الجزائريـة كان نبرتـه الدافئـة والرقيقـة والبقـاء وفيـاً لهـا كفعـلِ تحـدٍّ، حتـى حيـن غرقـت المجموعتـان فـي مزيـدٍ مـن القبـح المتبـادل. أنشأ جزائـري عربـي اسـمه عزيـز قسـوس جريـدةً ذات بعـدٍ اشـتراكي عـام 1955 اسـمها «المجتمـع الجزائـري»، وهـي صحيفـة مكرَّسـة لمبـادئ شـبيهة بمبـادئ كامـو، وسـاهم كامـو فيهـا برسـالة مفتوحـة إلـى قسـوس فـي العـدد الأول. النبـرة تغيـرت:

«والآن نجـد أنفسـنا متقابليـن، وكل طـرف عـازمٌ علـى أن يسـبب أكبـر أذى ممكـن للآخـر، بشـكل لا يقبـل الغفـران. لا أسـتطيع احتمـال هـذه الفكـرة، وهـي تسـمّم أيامـي. مـع ذلـك أنـا وأنـت، المتشـابهان للغايـة، اللـذان يتشـاركان الثقافـةَ نفسـها والآمـال نفسـها، اللـذان كانـا أخويـن لفتـرة طويلـة، ونتقاسـم الحب الـذي نشـعره تجـاه بلدنـا، نعـرف أننـا لسـنا أعـداء. نعـرف أننـا نسـتطيع العيـش بسـعادة معـاً علـى هـذه الأرض التـي هـي أرضنـا-لأنهـا أرضنـا- ولأننـي لا أسـتطيع تخيُلهـا بدونـك وبـدون إخوتـك بقـدر مـا لا تسـتطيع فصلهـا عنـي وعـن جنسـي).

عن موقع www.newsrepublic.com

> قد لا يتجنَّب الكتاب سوء التأويل المحتمَل، لكنه على الأقل يجعل من نوع محدَّد من الفهم أمراً مستحيلاً

ميشيل أونفري

ترجمة: سعيد بوخليط

أيـة حماقة أن يُدرَج ألبيـر كامو روائياً ضمن مرحلة البكالوريا؟ لئن خبَّر كامو عن هذه المغامرة، فإنه يبعث رسالة كونية. كان كامو عندما شرع في كتابة روايته «الغريب» يبلغ من العمر 25 سـنة. وبلغ 27 سنة حين أتمّها، ثم أصدرها وقد قارب الثامنة والعشـرين. لقد أخرج تحفة رائعة. لم يكن يدرك ما أنجزه.

رواية الغريب:

السؤال الوجودي والجوهري

ما معنى التحفة؟ إنها، حيّز لسلسلة من الإسقاطات لم تستنفذها قطّ الرواية، بل تُضاعف ممكناتها، وتكشف عن حمولة لا تنضب. التحفة، مثل فندق إسباني، نصادف في داخله، ما نستحضره. أي الحديث عن مختلف البلاهات التي نجازف بالعثور عليها هناك.

صار هذا العمل وصفة «تربوية» داخل المدارس. غير أن أسوأ، ما يتعرّض له عمل رائع، يكمن في جعله مجرَّد قناة لمجموعة مقاربات. جراء ما يمكننا قوله بصدده من أنه قصة رجل أبيض، ارتكب جريمة قتل في حق رجل ثانٍ أسمر، لأن الشمس لمعت على نصل سكّينه. القاتل توفيت أمه. مع ذلك لم يحزن لموتها قط، بل ذهب إلى السينما لمشاهدة فيلم صحبة فيرنانديل، ثم انتهى به الأمر إلى منصّة الإعدام، لكن لا يبدو قطّ أنه حزين لمصيره». حبكة أقل، أسلوب أبيض. عملٌ سيشكّل لا محالة، كابوساً بالنسبة للطالب..

الرواية التي كتبها ابن عامل زراعي أبيض، قدمتْ عائلته من فرنسا حوالي 1830، ستغدو كذلك حجّة لقراءة أخرى عقيمة؛ تلك التي فرضتها الحرب الباردة، وقررت أن أمثال ألبير كامو وجاك ديريدا أو جيرمين تيليون - من خلال طموحهم إلى عدم دخول فرنسا والجزائر في قتال- قد سعوا إلى قلب الصفحة المقيتة للاستعمار- وقدّموا ضمنياً خدمة دنيئة للأخير. أما سارتر وأتباعه، فقد غذّوا فكراً وضيعاً كهذا، جسَّد استقلالاً لكل فكر، وأضرَّ بكامو، بطريقة لا حدّ لها.

توخّى كامو، المتحرر مطلقاً، إبطالاً للدول والحدود، وللأناشيد والرايات، ونهاية للجيوش والشرطة. لماذا ستتمّ محاربة هذا المناصِرُ للراية السوداء منذ شبابه وحتى آخر نصوصه؟ ألأنه أضاف دولة إلى الدول، وحدوداً إلى الحدود، وأناشيد إلى الأناشيد، وأعلاماً إلى الأعلام، وجيوشاً إلى الجيوش، ثم بوليساً إلى البوليس؟ أراد كامو الفوضوي والبراغماتي، حلّاً فيدرالياً: لم يغفر له اليعقوبيون المتعطّشون للدم والدولة والسكاكين والرعب، كونه فضّلَ الذكاء والعقل على الحرب الأهلية. إذن، صارت رواية «الغريب» مجرد حكاية عن الأبيض الصغير، الذي ذَبَح، ببرودة ومن دون أن يؤنّبه ضميره، عربياً على شاطئ داكن نتيجة الشمس الجزائرية.

كتب إدوارد سعيد سنة 2000 على صفحات «لوموند ديبلوماتيك» مقالة: «ألبير كامو أو اللاوعي الكولونيالي». قبل هذا الموعد، وبالضبط سنة 1994 صدرت رواية سير-ذاتية لكامو تحمل عنوان: «الرجل الأول» تطرَّقت إلى موضوعة واحدة هي الجزائر. لم يستشهد إدوارد سعيد بهذا العمل، ولو مرّة واحدة، بل فضّل ملاحقة «اللاوعي الكولونيالي» في رواية الغريب.

يمكننا أن نجعل الأيديولوجي يلاحظ صعوبة الترميز للكولونيالية، مع رواية يَقتلُ بين صفحاتها رجلٌ أبيض رجلاً غريباً، ثم يجد نفسه أمام محكمة حكمت عليه بالإعدام، كعقاب على الجريمة! لكن، الاحتماء باللاوعي، يجيز كل شيء: هذه الرواية ليست غنية إلا بالفقر الذي نحقنه إياها، يعني استيهامات المحلِّل النفسي سواء أكان هاوياً أم محترفاً.

في رواية «الغريب» لا يحمل ذلك العربي اسماً معلوماً. بمعنى آخر: العرب قذرون، وبالتالي تتعذّر تسميتهم. صارت إذن، رواية عن جزائر فرنسية، تريد بالفعل أن تبقى كذلك.

إدوارد سعيد، الذي أكدّ بنفسه في مقالته، أن الثورة الجزائرية، انطلقت رسمياً يوم نوفمبر/تشرين الثاني 1954 (يمكننا الاعتراض عليه)، وأن رواية ظهرت في شهر مايو/أيار 1942، لا ينبغي تقديمها باعتبارها نصّاً يشتغل لصالح الإبقاء على جزائر كمستعمرة فرنسية؛ إذ أدان كامو هذا الموقف منذ شهر يونيو/حزيران 1939!

في أحد كتبه أبلغ كامو عن: «الاحتقار المعمَّم، الذي يمسك من خلاله المستعمِر، شعبَ هذا البلد الشقي. احتقارٌ، يحاكم في نظري من يمتهنونه». مَن الذي تكلّم على استقلال الجزائر، شهر يونيو/حزيران 1939؟ ينبغي، أن نمارس قراءة للنصوص بأثر رجعي نحو الماضي، نعلم ما قاله التاريخ بهذا الشأن، لكننا نؤوِّل ما كان ينبغي للرواية قوله. مع هذه اللعبة، التي تجمع بين الشبوط الفرويدي والأرنب المطّلع على الغيب، يخسر الجميع! وحده كاتب الزواج، من يربح على نحو مضحك.

تمّت كذلك مقاربة رواية «الغريب»، باعتبارها افتداءً مسيحياً: فالبطل الرئيسي «مورسول» امتثل كالمسيح لحكم الموت، وصعد إلى المشنقة، مثل سلفه تماماً الذي قبل حكم صَلْبِه، ضماناً لخلاص البشرية. فضلاً عن أننا نجهل أي افتداء قدّمه مورسول وهو يخطو نحو المقصلة. علينا أن ننسى بشكل سريع جداً أن بطل الرواية غير المبالي خرج عن طوره كي يرتمي نحو عنق الراهب، وقد أزعجه بخطابه، الذي يخفّف من وقع ما بعد الموت.

اصطفّ التحليل النفسي إلى جانب الحماقات المدرسية، القومية أو المسيحية، جاعِلاً من رواية الغريب رواية أوديبية بامتياز: الدليل أن مورسول استهدف مرتين قتل العربي- مرّة - من أجل أمه: (طبيعي، فمنذ عهد فرويد، ضحّت الأغلبية بأسطورة أن الأبناء يتمنّون معاشرة أمهاتهم)، ومرة أخرى من أجل أبيه: (طبيعي، منذ عهد فرويد، ضحّت الأغلبية بأسطورة أن الأبناء يبتغون قتل آبائهم).

مورسول- الذي يشبه ببساطة كامو على نحو خالص- سيقتل إذن والديه، لأنه باغتهم جينياً على الفراش: (طبعاً، ضحّت الأغلبية منذ فرويد بأسطورة المشهد البدائي، الذي وضع كل واحد، أمام منظر والديه يمارسان الجنس). ما تكشفه هذه القراءة أن نصاً رائعاً أضحى مجالاً لإسقاطات حقبة زمنية. لقد كان القرن العشرين مسيحياً وماركسياً وفرويدياً: (يُمكننا أن نضيف بنيوياً). بالتالي جاءت القراءات بمثابة قراءات مسيحية وماركسية وفرويدية وبنيوية،حين تحدثت عن كتابها أكثر مما تحدثت الرواية عن مؤلّفها.

وقد يشغلنا هاجس الكاتب، من أجل فهم ما كتبه، فنجازف بارتكاب خطأ آخر: الظنّ أن مورسول هو كامو نفسه، وذلك على منوال المرجعية التي أقامها فلوبير: «مدام بوفاري، هي أنا». فالنموذج الأكثر حداثة للتخيُّل الذاتي، يُنقل إلى مستوى ثان. فكرة أن رواية كبيرة- إذا انطلقت حتماً من كاتبها- فإنها لن تستمرّ كذلك. وبقدر ما ترتبط أقلّ بصاحبها، تصير كبيرة أكثر. الأهم مجموع المقومات التركيبية التي نجدها داخلها، بل الخيمياء التي يتجاوزها من أجل بلوغ مجموع غير قابل للاختزال. هناك، حضور بالتأكيد لـ (كامو) لدى بطله مورسول. لكن أين؟

اكتشف كامو إصابته بالسلّ، وهو لا يزال في المرحلة الثانوية، وأدرك أن حياته، لن تكون طويلة، لذا أرادها زاخرة. هل سيمتلك الوقت لجعلها كذلك؟ ها هو غريب نفسه: ثمة- لكن قبل الغريب- مُسَوَّدة رواية مهملة عَنْوَنَها كامو بـ «الموت السعيد»، تروي تفاصيل الجَزَع الوجودي لمن أدرك عبثية الحياة، فالموت قائم هنا، وبشكل سريع جداً.

خلال هذه الحقبة، قرأ كامو شوبنهاور ونيتشه، واهتدى من خلال «جون غرونيي» أستاذه في الفلسفة، إلى نصوص الطاويين والبوذيين، وكذلك إلى المتن البيروني. ها هي العناصر التركيبية الفلسفية كما تتجلّى مع العمل الكتابي للروائي: «إننا نفكِّر من خلال الصور. إذا أردت أن تكون فيلسوفاً، فاكتب روايات»، يؤكد كامو في مذكراته.

الغريب يموت لذاته، يسير نحو موته متسائلاً كيف سيحياها، الجواب: باختصار يكون نيتشوياً من خلال قول «نعم كبيرة» للحياة.

مورسول شخص هادئ الأعصاب، قادر على الشيء وعلى ضدّه، رائقٌ، هادئ ورابط الجأش. إنه كامو ذاته، لكنه أكثر من كامو وأقلّ منه. وقد أراد فعلاً كل ما حدث له: موت أمه، دفنها، قضاء الأمسية في السينما، المغامرة الجنسية، السباحة في البحر الأبيض المتوسط- إذ يلتمس من جاره كتابة رسالة له- الجريمة، الاعتقال، المحاكمة، السجن، الإعدام.

في ما يخص التساؤل المتعلّق بما وراء العالم- ومخزون الديانات عامة والمسيحية خاصة- أجاب مورسول: «نعم. حياة، حيث يمكنني تذكُّر هذه». إنه رد نيتشوي سريع، كما ينبغي.

هذا الدرس الوجودي، يفلت من التاريخ. كل قراءة تاريخية، تفلت من هذا الدرس. لا يهمّ كثيراً، العربي والجريمة، الأب والأم، الخطأ والافتداء، طبيعة الوقوع في شرك النموذج الأيديولوجي للحظة.

أنجز كامو تحفة، لأنه من خلال رواية لمغامرة بتاريخ وجغرافيا خاصّين، بعث رسالة كونية تلائم التواريخ والجغرافيات كلّها. على كل الأراضي، وبين طيات مختلف الأزمنة- سيُطرح هذا السؤال الأنطولوجي ذو التعبيرات نفسها لدى الجميع، وقد بلوره كامو من خلال ديكور: يُظهر الحكيم السؤال الوجودي، وأما الأبله فيشاهد الديكور. أو لنعبِّر عن هذا بطريقة مختلفة: يبيّن الحكيم الفكر، بينما يتأمّل الأبله الصور.

Le nouvel observateur:Hors- 1-
.sèrie.juin-juillet.2013

صفحات من رواية

«الغريب»

ألبير كامو

ترجمة: عايدة مطرجي إدريس

اليوم، ماتت أمي. أو ربما ماتت أمس، لست أدري. لقد تلقيت برقية من المأوى تقول: «الوالدة توفِّيَت. الدفن غداً. احتراماتنا». إن ذلك لا يعني شيئاً. ربما كان ذلك أمس.

إن مأوى العجزة في مارنغو، على بعد أربعة وعشرين كيلومتراً من مدينة الجزائر. سأستقل الأوتوبيس في الساعة الثانية فأصل بعد الظهر. وهكذا أستطيع أن أسهر، وسأعود غداً مساء. ولقد طلبت يومَيْ عطلة من معلمي، ولم يكن يستطيع أن يرفض ذلك، وحجّتي هي هذه. ولكن لم يكن يبدو عليه أنه مسرور، حتى أني قد قلت له: «ليس هذا من جرّاء غلطتي». فلم يجب. وفكرت آنئاك أنه ما كان ينبغي لي أن أقول له ذلك. وبالإجمال، لم يكن عليَّ أن أعتذر. بل كان الأجدر به أن يقدّم لي تعازيه، ولكنه سيفعل ذلك- بلا شك- بعد غد عندما يراني في الحداد. أما فيما يتعلَّق بهذه اللحظة، فالأمر هو تقريباً كما لو أن أمي لم تكن قد ماتت.. وأما بعد الدفن فسيكون الأمر- على العكس- قد طُوي، وسوف يتلبس كل شيء مظهراً رسمياً أكثر من قبل.

واستقللت الأوتوبيس في الساعة الثانية. كان الطقس حاراً جداً. وأكلت في المطعم عند سيلست، كالعادة. لقد كانوا جميعاً متألِّمين جداً من أجلي. ولقد قال لي سيلست: «ليس للمرء إلا أم واحدة». وعندما ذهبت، رافقوني نحو الباب. كنت شارداً بعض الشيء، لأنه كان عليَّ أن أصعد عند إيمانويل لأستعير منه ربطة عنق سوداء وساعدة. لقد فقد عمه، منذ عدة شهور.

وركضت كي لا أفوّت وقت الذهاب. وهذه العجلة، والركض، والضجيج ورائحة البنزين، وانعكاسات الطريق والسماء، كل ذلك هو الذي سبّب- بلا شك- أني أغفيت. ولقد نمت طوال الطريق تقريباً. وعندما استيقظت كنت مكوّماً على عسكري. ابتسم لي وسألني هل أنا قادم من بعيد، فقلت: «نعم» حتى لا يكون عليّ أن أتكلَّم بعد.

ويبعد المأوى كيلومترين عن القرية، وقد قطعت الطريق مشياً. وأردت أن أرى أمي على التوّ، ولكن الحاجب قال لي إنه يجب أن ألتقي بالمدير، ولما كان المدير مشغولاً، فقد انتظرت قليلاً: وفي هذه الأثناء كلها، تكلم الحاجب. ثم رأيت المدير بعد ذلك: وقد استقبلني في مكتبه. إنه رجل قصير مسنّ، ويحمل وسام الشرف. وقد نظر إليّ بعينيه الصافيتين. ثم شدّ على يدي التي تركها طويلاً في يده حتى أنني لم أكن أعرف كيف أستطيع أن أسحبها. وراجع ملفّاً وقال لي: «إن السيدة مارسو دخلت هنا منذ ثلاث سنوات. وكنت أنت سندها الوحيد». واعتقدت أنه يعيب عليّ شيئاً، فأخذت أشرح له.

ولكنه قاطعني: «ليس عليك أن تبرّر لنفسك، يا ولدي العزيز. لقد قرأت ملف والدتك. وأنك لم تكن تستطيع أن تسعفها في حاجاتها. وقد كانت بحاجة إلى ممرضة، ورواتبك متواضعة،

رسوم Jacques Ferrandez- فرنسا

وبعد كل حساب، كانت هنا أكثر سعادة». وقلت: «أجل، يا سيدي المدير». وأضاف: «أنت تعلم، كان لها أصدقاء، أشخاص من عمرها. وكانت تستطيع أن تقاسمهم شؤوناً من عهد ماض. وأنت شاب، ولابدّ أنها كانت تعاني الضجر معك».

وكان ذلك صحيحاً. فعندما كانت أمي في البيت، كانت تمضي وقتها وهي تتابعني بعينيها صامتة. وفي الأيام الأولى التي نزلت فيها المأوى، كانت تبكي غالباً. ولكن كان ذلك بسبب العادة. فبعد عدة أشهر، كانت ستبكي لو أنهم سحبوها من المأوى. بسبب العادة أيضاً، ومن أجل ذلك لم أزرها في السنة الماضية أبداً تقريباً، ثم لأن ذلك كان يأخذ مني يوم الأحد، هذا إذا لم نحسب الجهد للذهاب في الأوتوبيس وقطع التذاكر والسفر مدة ساعتين.

وحدّثني المدير أيضاً. ولكنني لم أكن أصغي إليه تقريباً، ثم قال لي: «أفترض أنك تريد أن ترى أمك». فنهضت من غير أن أقول شيئاً، وتقدم نحو الباب. وعلى السلّم، شرح لي: «لقد نقلناها إلى معرض الجثث الصغير، لكي لا نؤثر على الآخرين. فكلما مات مريض، ظل الآخرون ثائري الأعصاب مدة يومين أو ثلاثة، وهذا ما يجعل الخدمة شاقة». واجتزنا ساحة كان فيها كثير من الشيوخ، وهم يثرثرون جماعات صغيرة، وكانوا صامتين عندما مررنا، وما لبثت الأحاديث أن استؤنفت خلفنا، إنها ثرثرة ببغاوات تُصمّ. وعند باب مبنى صغير، تركني المدير وقال لي: «إنني أتركك، يا سيد مارسو. إنني تحت تصرفك في مكتبي، أما الدفن فقد قُرِّر مبدئياً عند الساعة العاشرة صباحاً. ولقد فكّرنا أنك بذلك تستطيع أن تسهر على الفقيدة، وكلمة أخيرة: يبدو أن أمك قد عَبَّرت غالباً لرفيقاتها عن رغبتها في أن تدفن على الطريقة الدينية. وأخذت على عاتقي أن أقوم بكل ما هو ضروري. ولكنني أردت أن أبلغك ذلك»، وشكرته، ولم تكن أمي قد فكّرت، في حياتها قط بالدين، بالرغم من أنها لم تكن ملحدة.

ودخلت. كانت غرفة مشرقة جداً، مطليّة بالكلس ومسقوفة بالزجاج. وكانت مؤثثة بالكراسي وبمساند بشكل X وكان اثنان منهما، في الوسط، يسندان نعشاً مغطى بغطائه، وكانت تُرى فقط براغي لمّاعة، تكاد لا تكون مغروزة، وهي بارزة على ألواح من قشر الجوز. وبالقرب من النعش كانت ثمة ممرضة عربية تقف وهي ترتدي قميصاً أبيض، وتربط رأسها بمنديل صارخ اللون.

وفي تلك اللحظة، دخل الحاجب من خلف ظهري. لابد أنه قد ركض، وقد دمدم قليلاً: «لقد غطّوها. ولكن عليّ أن أفكّ النعش حتى تستطيع أن تراها»، وكان يقترب من النعش عندما أوقفته فقال لي: «ألا تريد؟» وأجبت: «لا». وتوقف، وكنت متضايقاً لأنني كنت أحسّ أنه لم يكن عليّ أن أقول ذلك، وبعد فترة، نظر إليّ وسألني: «لماذا؟»، ولكن من غير عتاب كما لو أنه كان يستعلم. قلت: «لا أدري». عندها، فرك شاربه الأبيض، وقال من غير أن ينظر إلي: «إنني أفهم». كانت له عينان جميلتان، زرقاوان، وبشرة حمراء بعض الشيء. وأعطاني كرسياً، وجلس هو نفسه قليلاً خلفي. ونهضت الممرضة، وتوجّهت نحو المخرج. عندها، قال لي الحاجب: «إنها تشكو القرحة» وبما أنني لم أفهم، نظرت إلى الممرضة ورأيت أنها تربط تحت عينيها رباطاً يحيط رأسها. وعلى مستوى الأنف، كانت الربطة مسطحة. ولم يكن يُرى في وجهها سوى بياض الربطة.

وعندما ذهبت، قال الحاجب: «سأتركك وحدك». ولا أدري أية حركة قمت بها، ولكنه ظل واقفاً خلفي. وكانت هذا الحضور في ظهري يزعجني. كانت الغرفة مليئة بآخر شعاعات المساء الجميلة، وكانت زنبوران يطنّان عند الزجاج. وكنت أحس أن النعاس يتملّكني، وقلت للحاجب من غير أن ألتفت إليه: «هل مضى عليك وقت طويل وأنت هنا؟» ورد عليّ في الحال كما لو أنه كان ينتظر سؤالي منذ زمن طويل: «خمس سنوات». ثم ثرثر كثيراً: وكان سيندهش كثيراً لو قلت إنه سوف ينتهي حاجباً في مأوى مارنغو. لقد كان يبلغ الرابعة والستين من عمره، وكان باريسياً. في هذه اللحظة قاطعته سائلاً: «آه، ألست من هنا؟»، ثم تذكرت أنه، قبل أن يقودني إلى المدير، كان قد حدّثني عن أمي. وقد قال لي إنه يجب أن ندفنها بأقصى سرعة، لأن الحر كان شديداً في السهل، وخاصة في هذا البلد. وعندها أبلغني أنه قد عاش في باريس، وأنه كان يجد صعوبة في نسيانها. ففي باريس يبقى الناس مع الميت ثلاثة أيام أو أربعة أحياناً، أما هنا، فليس لديهم الوقت، فهم لم يخلقوا لفكرة أنه يجب أن يركضوا خلف مركبة الموتى. وعندها قالت له زوجته: «اسكت، إنها ليست أشياء جديرة بأن تُحكى للسيد». وكان الرجل المسنّ قد احمرّ، واعتذر. وتدخّلت لأقول: «ولكن لا، ولكن لا». كنت أجد أن ما كان يقوله صحيح ومفيد.

وفي مكان عرض الجثث، أبلغني أنه كان قد دخل المأوى كمعوز. وبما أنه كان يحسّ نفسه مستوفياً الشروط، فقد عرض نفسه لهذا المنصب كحاجب. ولقد لاحظت له أنه في نهاية الأمر كان هو أيضاً نزيلاً. فقال لي: أن لا. وكنت قد دهشت للطريقة التي كان يقول فيها «هم الآخرون» ونادراً جداً: «العجز» وهو يتحدث عن النزلاء الذين لم يكن بعضهم أكبر منه سناً. ولكن بالطبع، لم يكن الأمر واحداً. كان هو حاجباً، وكان له عليهم حقوق، على نحو ما.

ودخلت الممرضة في تلك الأثناء. وكان الليل قد هبط فجأة وبسرعة. كان الليل يتكاثف فوق الزجاج وفتح البوّاب زرّ الكهرباء فبُهرت بدفقات النور المفاجئة، ودعاني إلى غرفة الطعام للعشاء. ولكنني لم أكن جائعاً. وعرض علي عندئذ أن يحضر لي فنجاناً من القهوة بالحليب. وبما أنني كنت أحب القهوة بالحليب كثيراً، فقد قبلت. وعاد بعد فترة مع طبق. وشربت. وعندها أخذتني رغبة في التدخين، ولكنني ترددت، لأنني لم أكن أعلم إن كنت أستطيع أن أفعل ذلك أمام أمي. وفكّرت، لم يكن لهذا الأمر أية أهمية، وقدّمت سيجارة للبواب ودخّنّا.

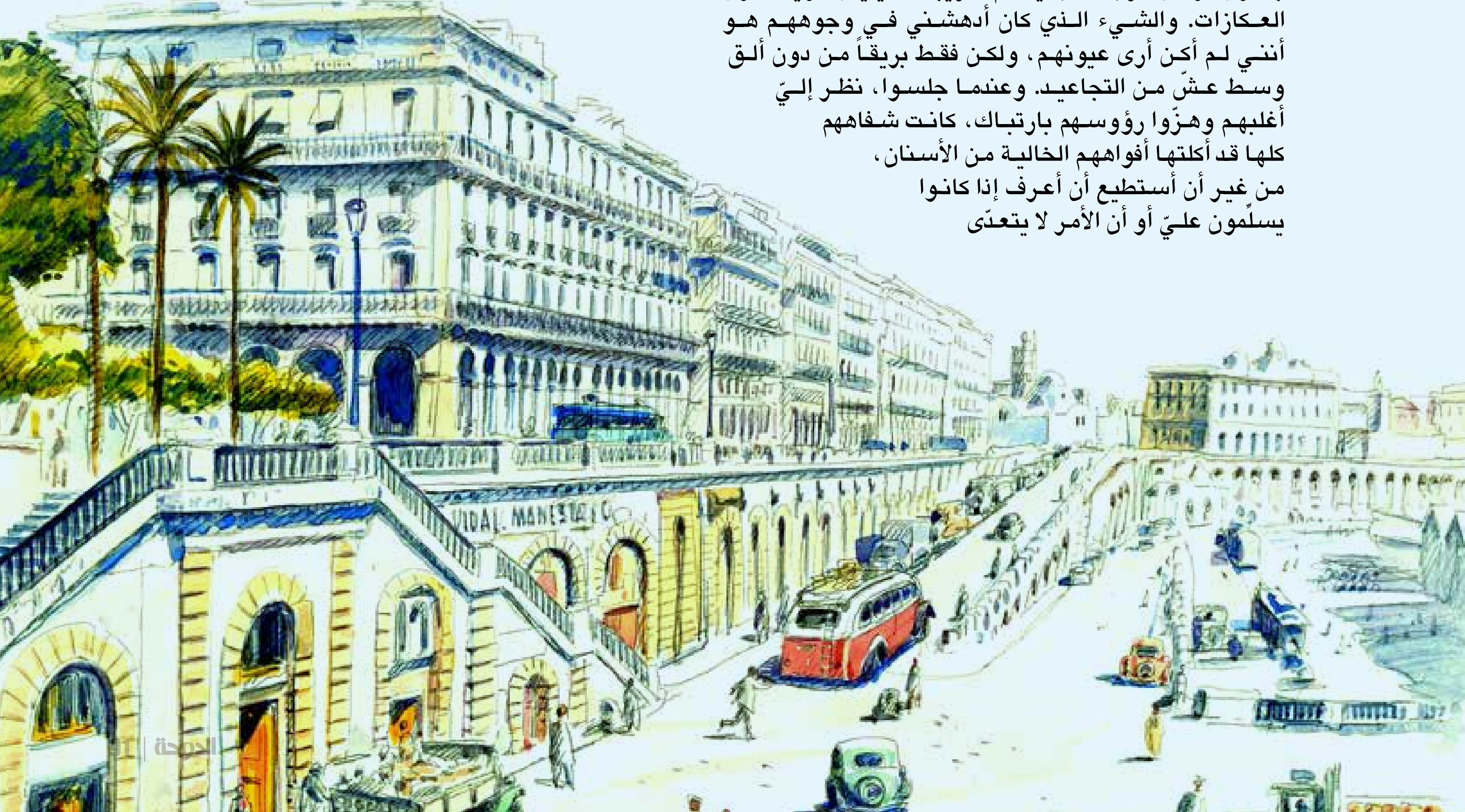
وذات لحظة، قال لي: «أنت تعلم أن أصدقاء السيدة أمك

سيأتون ليسهروا عليها أيضاً. إنها العادة. وينبغي لي أن أذهب لأحضر الكراسي والقهوة السوداء»، وسألته إذا كان بالإمكان إطفاء أحد القناديل. كان انعكاس النور على الجدران البيض يرهقني، وقال لي إن ذلك لم يكن ممكناً. فإن تركيب الكهرباء كان مصنوعاً هكذا، فإما كل شيء أو لا شيء. ولم أعِرْه كثيراً من الانتباه بعد ذلك.. وخرج، وعاد، وصفّ الكراسي. وعلى أحد الكراسي تراكمت فناجين حول إبريق القهوة، ثم جلس يواجهني من الجهة الأخرى من أمي. وكانت الممرضة أيضاً في الداخل، مديرةً ظهرها، ولم أكن أرى ما كانت تفعله. ولكن من حركات ذراعيها كنت أستطيع أن أتصوّر أنها كانت تشتغل بالصوف. كان الطقس منعشاً.. وكانت القهوة قد أدفأتني. وكانت رائحة الليل والأزهار تتسلّل من الباب المفتوح. وأعتقد أنني قد غفوت قليلاً.

وأيقظني بعد ذلك حفيف، وبدت لي الغرفة أشد بياضاً لكوني قد أغلقت عيني. أمامي، لم يكن يوجد أي ظل، وكان كل شيء، كل زاوية، كل انحناء، يرتسم بصفاء جارح للنظر. وفي هذه الأثناء بالذات دخل أصدقاء أمي. كانوا في مجموعهم عشرة، وكانوا ينسلّون بصمت في هذا النور الذي يُعمي. وقد جلسوا من غير أن تصرّ كرسي واحدة، وكنت أراهم كما لم أر شخصاً من قبل، ولم يكن يفوتني أي تفصيل من وجوههم أو ملابسهم. ومع ذلك فلم أكن أسمعهم، وكنت قد وجدت مشقّة في تصديق واقعهم. فقد كانت جميع النساء تقريباً يرتدين المرايل، وكان الحزام الذي يشدّها يبرز بطونهن المنتفخة. ولم أكن حتى الآن قد لاحظت إلى أي حدّ يمكن للنساء الهرمات أن يكون لهن بطون. وكان الرجال جميعهم تقريباً نحيلين، ويحملون العكازات. والشيء الذي كان أدهشني في وجوههم هو أنني لم أكن أرى عيونهم، ولكن فقط بريقاً من دون ألق وسط عشّ من التجاعيد. وعندما جلسوا، نظر إليّ أغلبهم وهزّوا رؤوسهم بارتباك، كانت شفاههم كلها قد أكلتها أفواههم الخالية من الأسنان، من غير أن أستطيع أن أعرف إذا كانوا يسلّمون عليّ أو أن الأمر لا يتعدّى مجرّد ارتعاش، وأعتقد في الغالب أنهم كانوا يسلّمون عليّ. وفي هذه اللحظة فقط لاحظت أنهم كانوا يجلسون جميعاً بمواجهتي يهدهدون رؤوسهم حول الحاجب. وراودني للحظة شعور مضحك أنهم كانوا هنا ليحاكموني.

وبعد فترة قصيرة، أخذت إحدى النساء تبكي. كانت في الصف الثاني، تخبّئها إحدى صديقاتها. ولم أكن أراها جيداً. كانت تبكي بصرخات قصيرة، منتظمة، وكان يبدو لي أنها لن تتوقف أبداً، وكان يبدو على الآخرين أنهم لم يكونوا يسمعونها.. كانوا مسترخين، حزينين وصامتين. كانوا ينظرون إلى النعش أو إلى عكازاتهم أو إلى أي شيء آخر. ولكنهم لم يكونوا ينظرون إلى غير ذلك. وكانت المرأة ما تزال تبكي، وكنت شديد الدهشة لأنني لم أكن أعرفها. ووددت لو أنني لا أسمعها بعد. ومع ذلك لم أكن أجرؤ على مصارحتها بذلك. وانحنى الحاجب نحوها، وحدّثها، ولكنها هزّت رأسها، وتمتمت بعض كلمات، وواصلت بكاءها بالانتظام نفسه. عندها تقدّم الحاجب من جهتي، وجلس بالقرب مني، وبعد فترة طويلة بعض الشيء، أبلغني من دون أن ينظر إلي: «كانت متعلّقة جداً بالسيدة والدتك. إنها تقول إنها كانت صديقتها الوحيدة هنا، وإنه لم يبق لها أحد الآن».

وبقينا فترة طويلة هكذا. وكانت تأوُّهات المرأة وشهقاتها تخفّ، وكانت تنخر كثيراً. ثم سكتت. لم أكن أشعر بالنعاس بعد، كنت متعباً، وكانت كليتاي تؤلماني. صمت هؤلاء الناس جميعاً يرهقني في تلك الأثناء. ومن وقت لآخر، كنت أسمع فقط صوتاً منتظماً، ولم أكن أستطيع أن أفهم ما كان في الواقع. وبعد فترة طويلة، توصّلت إلى أن أحزر



أن بعض العجز كانوا يمصّون باطن خدودهم، ويصدرون هذه الطقطقة الغريبة. ولم يكونوا ينتبهون لذلك لشدة ما كانوا غارقين في أفكارهم. وقد كان عندي حتى هذا الشعور بأن هذه الميتة، المسجّاة وسطهم، لم تكن تعني شيئاً في نظرهم. ولكني أعتقد الآن أن هذا الشعور لم يكن سوى انطباع خاطئ.

وأخذنا جميعنا القهوة التي حضرها الحاجب. ثم، لم أعد أعرف شيئاً. لقد مضى الليل. وأذكر أنني فتحت عيني ذات لحظة ورأيت العُجّز ينامون مكوّمين بعضهم على بعض، باستثناء واحد، كان يسند ذقنه على صفحة يديه المتشبثتين بالعكاز، وينظر إليّ محدقاً كما لو أنه لم يكن ينتظر شيئاً سوى يقظتي. ثم نمت أيضاً: واستيقظت لأنني كنت قد أحسست بألم يزداد شيئاً فشيئاً في كليتي، وكان النهار يتسلّل على الصحون الزجاجية، وبعد قليل استيقظ أحد العجزة وسُعِل كثيراً. كان يبصق في منديل كبير ذي مربعات. وكانت كل بصقة أشبه بالنزع. وأيقظ الآخرين فقال الحاجب أن عليهم أن يذهبوا، فوقفوا. كانت هذه السهرة المتعبة قد جعلت لهم وجوهاً من الرماد. وعندما خرجوا، شدّوا جميعاً على يدي، وسط دهشتي الكبرى، كما لو أن هذا الليل الذي لم نكن قد تبادلنا فيه أية كلمة، قد عمّق صداقتنا.

كنت متعباً. وقادني الحاجب إلى بيته، واستطعت أن أصلح شيئاً من هندامي. وقد أخذت أيضاً قهوة بالحليب. كانت لذيذة جداً، وعندما خرجت، كان النهار قد بزغ تماماً. وفوق الروابي التي تفصل مارنغو عن البحر، كانت السماء مليئة بالبقع الحمراء. وكانت الريح تمرّ فوقها، تحمل هنا رائحة ملح. كان نهاراً جميلاً يتهيأ. كان ذلك منذ زمن طويل عندما ذهبت إلى القرية، وأحسست أية لذة سأشعر بها في التنزُّه لو لم تكن هنالك أمي!

ولكنني انتظرت في الساحة، تحت شجرة دلب. كنت أتنشّق رائحة الأرض النضرة، ولم أكن أشعر بعد بالنعاس. وفكّرت بزملاء المكتب. كانوا في هذه الساعة، يستيقظون لينهبوا إلى العمل، وكانت بالنسبة لي دائماً أشدّ الساعات مشقّة. وفكّرت أيضاً بعض الشيء، ولكنني كنت أتلهّى بجرس كان يرنّ داخل الأبنية. ولقد كانت هناك بلبلة خلف النوافذ، ثم هدأ كل شيء، وكانت الشمس قد ارتفعت أكثر من قبل في السماء، وبدأت تدفئ قدميّ. واجتاز الحاجب الساحة وقال لي إن المدير كان يطلبني. وذهبت إلى مكتبه. فجعلني أوقّع عدداً من الأوراق، ولاحظت أنه كان يرتدي السواد مع بنطال مخطّط، وأخذ التلفون بيده واستجوبني: إن عمال مواكب الدفن قد حضروا هنا منذ برهة وسأدعوهم لكي يحضروا فيغلقوا النعش، هل تريد أن ترى أمك مرة أخيرة؟ قلت: لا. وأمر بالتلفون وهو يخفض صوته: «فيجاك، قل للرجال أن بوسعهم أن يذهبوا». ثم قال لي إنه سيحضر الدفن، فشكرته. وجلس وراء مكتبه، وشبّك ساقيه القصيرتين، وأعلمني أنني أنا وهو سنكون وحيدين مع ممرضة المأوى، فالنزلاء يجب أن لا يحضروا الدفن



مبدئياً، إنهم يتركونهم فقط يسهرون. «ولاحظ أنها مسألة إنسانية» ولكنه بصورة خاصة سمح، لأحد أصدقاء أمي القدماء، ويدعى توماس بيريز، بأن يرافق الموكب. وهنا، ابتسم المدير. وقال لي: «أنت تفهم، إنه شعور صبياني. ولكنه هو وأمك لم يكونا يفترقان أبداً. وفي المأوى، كانوا يمزحون بشأنهما. كانوا يقولون: «بيريز... إنها خطيبتك» وكان هو يضحك. وكان ذلك يسرّهم. والواقع أن موت السيدة مارسو قد أحزنه جداً، ولم أكن أتصوّر إنني أملك الحق في أن أرفض أمر السماح له. ولكنني منعته، تلبية لنصيحة الطبيب الذي يزور المأوى، من أن يسهر البارحة».

وبقينا صامتين وقتا لا بأس به. ونهض المدير ونظر من نافذة مكتبه. وذات لحظة، لاحظ قائلاً: «ها هو كاهن مارنغو. إنه في المقدمة». وأبلغني أنه ينبغي أن نمشي ثلاثة أرباع الساعة، ثم نذهب إلى الكنيسة الواسعة في القرية. ونزلنا. وأمام المبنى، كان الكاهن مع صبيين من الجوقة. كان أحدهما يحمل مبخرة، وكان الكاهن ينحني نحوه لكي يعدل طول السلسلة الفضية. وعندما وصلنا قام الكاهن ووقف من جديد. وناداني «يا بنيّ»، وقال لي بضع كلمات. دخل، فتبعته.

ورأيت دفعة واحدة أن براغي النعش كانت قد دُقّت، وأنه كان في القاعة أربعة رجال سود، وسمعت في الوقت نفسه المدير يقول لي إن العربة تنتظرني في الشارع، وإن الكاهن سيبدأ صلواته. ومن ذلك الوقت، تم كل شيء بسرعة فائقة: تقدم الرجال من النعش وهم يحملون غطاء. وخرجنا، الكاهن وأتباعه، والمدير وأنا. وأمام الباب، كانت هناك امرأة لم أكن أعرفها. وقال المدير: «السيد مارسو». ولم أسمع بهذه السيدة وفهمت فقط أنها كانت ممرضة منتدبة. وأحنت وجهها المعظّم والطويل من غير أن تبتسم. ثم اصطففنا لنفسح للجثمان الطريق. وتبعنا

الحمّالين وخرجنا من المأوى. وأمام الباب، كانت هناك العربة. وكانت مدهونة، مستطيلة ولمّاعة، وكانت تنكّر بالمقلمة. وبالقرب منها، كان يقف المنظّم، وهو رجل قصير يرتدي لباساً مضحكاً، وهو مسنّ ذو مشية متصنّعة. وعرفت أنه كان السيد بيريز. كان يرتدي لبادة رخوة ذات طاقية مستديرة وأجنحة عريضة، وقد رفعها حين اجتاز النعش الباب وثوباً. كان بنطاله يشدّ على الحذاء وعقدة قماش سوداء صغيرة أكثر مما ينبغي بالنسبة لقميصه ذي القبة البيضاء الكبيرة. وكانت شفتاه ترتجفان تحت أنف مزروع بالنقط السوداء. وكان شعره الأبيض الأملس بعض الشيء يظهر أذنين مرتجفتين غير مستديرتين. كان لونهما الأحمر القاني في هذا الوجه الشاحب يثيرني. وأعطانا المنظّم أمكنتنا. كان الكاهن يتقدم الموكب، ثم تليه العربة. وحولها، كان الرجال الأربعة. وخلفها المدير وأنا نفسي. وكانت الممرضة المنتدبة والسيد بيريز يختمان الموكب.

كانت السماء قد امتلأت شمساً وقد بدأت تثقل على الأرض والحرارة ترتفع بسرعة. ولم أدر لماذا انتظرنا طويلاً بعض الشيء قبل أن نبدأ بالمسير.

كنت قد بدأت أشعر بالحَرّ تحت ثيابي الداكنة اللون. أما الشيخ القصير الذي كان مغطّى الرأس، فقد انتزع فعلاً قبعته. والتفت قليلاً لجهته، ونظرت إليه عندما حدّثني المدير عنه. قال لي أن أمي غالباً ما كانت تخرج مع السيد بيريز ليتنزّها مساء حتى القرية، ترافقهما ممرضة، ونظرت إلى الريف حولي، من خلال صف السرو الذي كان يقود إلى الروابي قريباً من السماء، ومن هذه الأرض البرصاء والخضراء، وهذه البيوت النادرة، والواضحة، كنت أفهم أمي، فالمساء، في هذا البلد، لابد أنه كان أشبه بهدنة كئيبة. واليوم ها هي الشمس الطاغية، التي تحيل المنظر شيئاً لا إنسانياً ومنحطاً. وبدأنا المسير. وفي هذه الأثناء فقط لاحظت أن بيريز كان يعرج قليلاً.

وأخذت العربة شيئاً فشيئاً تسرع، وأخذ الشيخ يقصر. وكان أحد الرجال الذين يحيطون بالعربة قد سمح بأن يتجاوزه أيضاً، وكان يمشي الآن بجانبي. وكنت دَهِشاً من السرعة التي كانت الشمس ترتفع فيها في السماء، ولاحظت أن القرية قد منذ زمن طويل تطن بنشيد الحشرات وبزفير الأعشاب.

وكان العرق يسيل على خدي. وبما أنني لم أكن قد أحضرت قبعة، فقد كنت أتروح بمنديلي. عندها قال لي عامل الموكب الجنائزي شيئاً لم أسمعه. وفي الوقت نفسه، كان يمسح رأسه بمنديل يمسكه بيده اليسرى، بينما كانت يده المنى ترفع طرف قبعته.. وسألته: «ماذا؟» وردّ وهو يشير إلى السماء: «إنها تضرب» وقلت: «نعم» وبعد قليل سألني: «هل هي أمك التي هنا؟»، وقلت أيضاً: «نعم» وسألني: «هل كانت عجوزاً؟». وأجبت «تقريباً»، لأنني لم أكن أعرف السنّ بدقة. ثم سكت. والتفت ورأيت بيريز العجوز متخلّفاً وراءنا بخمسين متراً. كان يُسرع وهو يؤرجح طاقيته في طرف ذراعه. ونظرتُ أيضاً إلى المدير. كان يمشي بكثير من الهيبة، بلا حركة غير مجدية وبضع نقاط من العرق تلمع على جبهته، ولكنه لم يكن يمسحها.

وكان يبدو لي أن الموكب كان يتقدّم بسرعة أكثر من قبل.

كانت تحيط بي دائماً القرية نفسها المضاءة المغمورة بالشمس، وكان وهج السماء لا يحتمل. وذات لحظة، مررنا على قسم من الطريق قد أعيد تمهيدها. وكانت الشمس قد فجّرت القطران. والأقدام تنغرس فيها وتترك لبّها اللمّاع مفتوحاً، وفوق العربة، كانت قبعة السائق من الجلد الذي يغلي تبدو كما لو أنها قد جبلت في هذا الوحل الأسود، وكنت ضائعاً بعض الشيء بين السماء الزرقاء والبيضاء ورتابة هذه الألوان، الأسود اللزج من الزفت المكشوف، وأسود الملابس الكدر، وأسود العربة المدهون. وكانت الشمس، ورائحة الجلد والروث المنبعثة من العربة، ورائحة الدهان والبخور، وتعب ليلة من الأرق، كانت جميعها تعكّر نظري وتشوّش أفكاري. والتفتّ مرة أخرى، وبدا لي بيريز بعيداً جداً، ضائعاً وسط ضباب من الحر، ثم لم أعد أراه، وفتّشت عنه بناظري، ورأيت أن الطريق كانت تدور أمامي. وفهمت أن بيريز الذي يعرف الطريق كان يقطع أقصر الدروب لكي يدركنا. وعند المنعطف التقى بنا، ثم أضعناه.

وكان يتّخذ طريقه أيضاً خلال الحقول، وهكذا عدة مرات، وكنت أحسّ بالدم يضرب صدغيّ.

ثم تم كل شيء بسرعة ويقين وطبيعية إلى درجة أنني لم أعد أذكر شيئاً من هذا سوى حادثة فقط: فعند مدخل القرية، حدّثتني الممرضة المنتدبة، وكان صوتها صوت فريد لا ينسجم مع وجهها، صوت منغّم ومرتعش. قالت لي: «إذا نحن مشينا ببطء، فإننا نخشى ضربة الشمس، أما إذا أسرعنا أكثر مما ينبغي، فإننا سنعرق، وسنكون عرضة في الكنيسة للحَرّ والبرد.» ولقد كانت على حق، ولم يكن هناك من مخرج، ولقد احتفظت أيضاً ببعض الصور من هذا اليوم: منها مثلاً وجه بيريز، عندما التقانا لأول مرة أمام القرية. كانت دمعات كبيرة من التأثُّر والتعب تنحدر على خديه. ولكنها لم تكن تسيل، بسبب التجاعيد. كانت تنتشر وتلتقي، وتشكّل طلاء من الماء على هذا الوجه المتهدّم. وكانت هناك أيضاً الكنيسة والقرويون على الأرصفة، والغرنوقيات الحمراء على توابيت المقبرة، وإغماء بيريز (وكان كدمية متحركة قُطع خيطها)، والأرض المصطنعة بلون الدم التي كانت تتدحرج على نعش أمي، واللحم الجذ الأبيض الذي كان يمتزج بها، والناس أيضاً، والأصوات، والقرية، والانتظار أمام قهوة، وشخير المحرك الذي لا ينقطع، وفرحتي عندما دخل الأوتوبيس عشّ ضوء مدينة الجزائر وتفكيري بأنني سوف أستلقي وأنام مدة اثنتي عشرة ساعة.

(دار الآداب ط2 1990)

كقمر في يقظة

شعراء من آيسلندا

ترجمة: مازن معروف

في المشهد الشعري الآيسلندي، يُعرَف كل من ستيفان هورنر غريمسُن (1919 - 2002)، هانس سيغفُوْسُن (1922 - 1997)، سيغفوس داداسُن (1928 - 1997)، إينَر برايي (1921 - 2005) ويون أوسكر (1921 - 1998) بـ«شعراء الذرّة» (Atom Poets). والشعر الآيسلندي الحديث، في كل مراحل تطوُّره سواء في الستينيات أم في السبعينيات أم في الثمانينيات أم في ما يشهده حالياً من تجارب كتابية لافتة، هو مدين لهؤلاء الخمسة في تطوُّره وانعتاقه من قيود القافية والوزن وخروجه عن موجة الرومانطيقية الجديدة التي برزت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وانفتاحه على موضوعة التفاصيل، واليومي، والنفسي.

شعراء الذرّة، تأثروا بدورهم بالشاعر الأكبر سناً سْتيْن سْتيْنر (1908 - 1958)، الذي عانى صعوبات حياتية جمة، صرفها في تكسير القالب الشعري الملتزم بالتفعيلة والقافية كمقدَّسين آنذاك. ستيْن ستيْنر يعتبر المحرض الشعري، وإن بصورة غير مباشرة، على ولادة شعراء الذرّة، ويوضع إلى جانبه الشاعر يون أور فور.

بدأ «شعراء الذرة» مسيرتهم الشعرية في الأربعينات والخمسينات غير أنهم لم يختاروا بأنفسهم اسم مجموعتهم الأدبية. ففي عام 1948 نشر الشاعر والروائي الآيسلندي هالدور لاكسنس (1902 - 1998) الحائز على جائزة نوبل للآداب (1955) روايته «محطة الذرة»، والتي تتضمن بين شخصياتها شاعراً يطلق عليه لاكسنس لقب «شاعر الذرّة»، ويصفه بأنه «شاعر سيئ لا يحمل عواطف مرهفة». التقط الشعراء الخمسة التسمية تلك التي كان من شأنها أن تغطي كل فئة محتملة من الشعراء الذين يكتبون الشعر بطريقة غير تقليدية، ووهبوها لتشكيلهم الشعري، في خطوة تحمل مضامين احتجاجية، وتنادي بفتح الشعر على مسارات جديدة في ذلك الوقت. كانت مهمة هؤلاء الشعراء أكثر تعقيداً لاهتمامهم بمدّ قنوات مع القارئ. ومع تأثرهم بالسورياليين وتعرّفهم قصائد السوريالية الفرنسية من خلال ترجمات أحد أفراد المجموعة إينر برايي، تمكّن هؤلاء الشعراء من النأي عن مفاتيح القصيدة الآيسلندية التقليدية، ليطلقوا يد العبارة بعيداً عن الالتزام الغنائي، ويفتحوا مناخ القصيدة والصورة على مدى يستقرئ سمات إنسانية خارج جغرافيا الجزيرة الآيسلندية. غير أن «شعراء الذرّة» لم يضعوا لهم بياناً شعرياً، ولم يشكّلوا يوماً مجموعة شعرية منظمة.



الأعمال الفنية: LOUISA MATTHIASDOTTIR - ايسلندا

ستيفان هورذر غريمسُن

زوجان من الستائر

عندما تسدل الفتاة
ستائر الدانتيل
خلف نافذتها الوحيدة
يسدل القمر الستائر
على الحائط المقابل.
لكن الستائر تغادر
ولا تقول
إن ضوء القمر كان هنا مبتهجاً.
آه أيها الصّبا ...

عصفور

هكذا إذن
ها أنت هنا
يا جوّاب الصحارى،
دعني أرحِّب بك.

أجل، رغم أني أدرك جيداً
أنك
لست بحاجة أبداً إلينا
نحن الذين
نعقد آمالاً كبيرة
على ما عندك من ترفٍ وفرح.

دعني أرحِّب بك..
من فتاةِ المساء الأحمر.

فلتغرِّدْ ولتغرِّدْ
في هذه اللحظة
قلبي ليس يحتمل أغنية
إلا لك.

للصوت والقيود

سواء أكنتُ مسافراً عبر بحار
تفصل بلاداً
أو بين قارة معزولة وأخرى
لا أشعر أنني بعيد من هنا.
لكنني من هنا، أشعر أنني بعيد
عن ذلك المكان
الذي اختارته هيلدُر كي تنام.

هانس سيغفُوْسُن

لا شيء في نشرة الأخبار

كل شيء مفقود
لا شيء في نشرة الأخبار
مرايا فارغة تحدِّق في بعضها
مسحوبة كل واحدة من داخل الأخرى
باب خلف باب خلف باب
وصولاً لطوابير لا تنتهي
قاعات فارغة من المرايا
والشمس تشرق
لكنها لا تبيِّن شيئاً

والأشجار تنبتُ أوراقاً
لكنها أوراق لا تقود المخيلة إلى شيء
الأمر الوحيد الذي يلفت انتباهك
أن لك ظلّ
(ما يعني أنك موجود حتى وإن لم تعرف أين بالتحديد)

ملاك

لا أحد يتقدم في العمر
إن سافر بسرعة الضوء.
هذا ما يقوله إينشتاين.

أما أنا فأقول:
لم يطرأ عليك أي تعديل زمني
منذ التقينا آخِر مرة
قبل خمسين عاماً.

أما أنا فمصاب بقصور في التنفُّس
بشيب وعُمْرٍ أرضي
وأنت تشعّين
بإجلال جنّة

يا للرّب الرؤوف
الذي احتفظ بك في الأبديّة
من أجل هذه اللحظة الزائلة
(هذا ما يسمى حياة فانية)

ليبعثك إليَّ
كما لو أنك بُشرى بأمر ما
قبل رحيلي؟

بوح

زعتر!

كأنما الصخرة تنزف...

لكنه عشب طيب الرائحة
من فصيلة النباتات المزهرة
التي تفتح شفتيها أثناء الكلام
بأكثر أحزانها الدفينة.

سيغفوس داذاسُن

لحن موسيقى بوب

حلم كشعاع قمر
شعاع قمر كحلم
كشعاع قمر
حلم أبصرته أخيراً الليلة الفائتة

كبحر، كقمر، كيقظة
كعينين عميقاً في بحر
كأنتِ تنسينني
كأنتِ تستدعينني هذه الليلة
كشراعٍ عبر بحر رمادي ووحيد
كأنتِ تأتينني
كأنتِ تأتينني أخيراً الليلة الفائتة
كيقظة في شعاع قمر
كقمر في يقظة وبحر رحبٍ ووحيد

أيدٍ وكلمات III

خذ مسدَّساً بيدك
خذ مسدَّساً في كل يد

مدّ ذراعيك إلى الأمام
وأطلق النار
كما يحدث الأمر عادة.

أطلق النار دون سبق إصرار
دون استدراك
أن يكون أحد في مجال إطلاق النار.

شهود هذه الجريمة
كانوا – بعد أن أُنجِزَ كل شيء وقيل –
غائبين أو غائبي الذهن.

في أسوأ الأحوال
سيحتسب قاضٍ ما المسدَّسين
جريمةَ القتل
والشهود العيان على الجريمة
عناصرَ في عمل فني.

أيدٍ وكلمات IX

متعتي: أن لا أعرف حين تأخذ يدي
إن كنت حقاً تأخذها،
أو أن أيدينا مجرد أيادٍ فقط.
أن لا أعرف، ونحن نتبادل الكلام، إن كنا حقاً نتحدث
معاً،
أو أن كلماتنا مجرد كلمات فقط.

ومتعتي الأكبر ستكون حين يأتي وقت
تصبح فيه أيدينا وكلماتنا
على قيدِ الحياة والكمال وليست مُجَرَّد
أيدٍ ومُجرَّد كلمات.

إينر برايي

أغنية حب

أحب المرأة عارية
وأن تكون هناك بلابل في عينيها
وأن تكون استيقظت للتوّ
ومعطّرة بالزنبق
وجلدها مدهون بشمس الصباح البيضاء
امرأة يافعة حبلى
بأزهار مبرعمة حمراء
على كتل العشب الزهرية
اشتهاؤها
لجامعي الرحيق العطاشى،
لا يعرف الراحة.
امرأة مزهوة بانتصارها
تعرض للعالم
حقلها الخصب المزروع بالربيع
حيث كل عجيبة تنمو في مسام التربة المظلمة:
تنمو

قصيدة الموجة

طفل صغير



يلعب على الشاطئ
يضحك
موجة بيضاء
تفتن عقل الطفل.

بعد حياة طويلة
من المرح، الضيق أيضاً
على البحر،
موجة سوداء
تقذف الجثة
وتضحك.

لازمة

حين تكون الأرض نائمة
مغلفة بعباءتها البيضاء
ينقّل الدفء المرح نفسه
وفي عروقه
حلم بقدوم الربيع

لا أسمع تنمُّرها
لكني أشعر أن في دمي
اشتباهاً صامتْاً
بإبر خضراء ترزح تحت الثلج.

يون أوسكر

أبي والبحر

ابنتي تجمع الأصداف عن الشاطئ
وكتلاً صغيرة من أعشاب البحر عليها
نقاط بيضاء
أجزاء صغيرة من الزجاج التي طلاها
البحر
أصداف رائعة متناهية الصغر
ورملاً للكتابة.
وأنا أقف على حافة المحيط.

وأرى ابنتي على الشاطئ
وأنا على الأوتوستراد
وأنا على الأوتوستراد أرى البحر
والشاطئ والعالم لي

وأرى ابنتي على الشاطئ
أعزف الأورغن من أجل أبي
وأبي يغني بإحساس:
«أحب المحيط الهائج».

وأرى أبي يجذِّف في عرض البحر
أرى أبي يصارع المحيط
من مركبه المكسور في هدير العاصفة
والموت يغنّي في كل عارضة
ولا من يغنّي: أحب المحيط الهائج.
والساعة تدقّ.

أراقب ابنتي على الشاطئ
وأذهب نحوها كي أخلع جوربيها
كي أركض معها باتجاه الموج
وأعلمها أن تفهم الموج
ألّا تخافه، لكنها تخافه
«لأنه يأتي وينهب، ويأتي وينهب»،
تقول.
والساعة تدقّ.

بطاقة يانصيب

قصة: أنطون تشيخوف

ترجمة: رضوان السائحي

«إيفان دميتريش» رجل متوسط الحال، كان يعيش مع أسرته على دخل يبلغ اثني عشر ألف روبل في السنة. وكان راضياً تماماً بعيشته، جلس على الأريكة بعد تناول وجبة العشاء وانهمك في قراءة الجريدة. خاطبته زوجته وهي تزيح المائدة جانباً:

«نسيت أن أتصفّح الجريدة هذا اليوم، انظر واقرأ ما إذا كانت هناك لائحة السحب».

رد إيفان دميتريش: «نعم إنها هنا. لكن أليست تذكرتك خاسرة»؟

- «كلا إنني أترقب الأهم ليوم الثلاثاء».

- «ما هو الرقم»؟

- «سلسلة 9,499 رقم 26».

- «حسناً .. سنرى... 9,499 ورقم 26».

كان «إيفان دميتريش» لا يؤمن بالحظ في اليانصيب. لم يكن من عادته أن يسمح لنفسه بالنظر إلى الأرقام الرابحة، لكن الآن وبما أنه لم يكن لديه أي شيء آخر يفعله، والجريدة كانت أمام ناظريه، مَرَّر أصبعه نزولاً على طول قائمة الأرقام. وفي الحال كما لو عجز عن التصديق، ليس بعيداً عن السطر الثاني من أعلى الصفحة، تعلَّقت عيناه بالرقم 9,499. وضع الجريدة على ركبته من دون أن يهتمّ بالنظر إلى بطاقة اليانصيب، وبدا كأن أحداً سكب عليه ماءً بارداً، فشعر بضربة برد تسري في بطنه مرتعشة ومرعبة وحلوة. خاطب زوجته بصوت أجش:

- «ماشا، إن الرقم 9,499 يوجد على القائمة».

نظرت زوجته إلى وجهه المندهش والمذعور، ففهمت أنه لم يكن يمزح، شحب لونها. تساءلت وهي تنشر الغطاء على المائدة:

- «9,499 ؟»

-«نعم، نعم.. إنه حقاً موجود على القائمة هذه».

-«ورقم البطاقة؟».

-«آه. نعم! رقم البطاقة أيضاً. لكن تمهّلي.. انتظري! لا. أقول! على أية حال رقم السلسلة موجود. على كل حال أنت تفهمين...».

ابتسم «إيفان دميتريش»، وهو ينظر إلى زوجته ابتسامة عريضة لا معنى لها، مثل طفل حينما تريه شيئاً مبهجاً. ابتسمت زوجته أيضاً. لقد أسعدها كما أسعد زوجها أنه ذكر فقط رقم السلسلة، ولم يحاول أن يكتشف رقم البطاقة الرابحة، إن تعذيب النفس وإغراءها بآمال ثروة ممكنة لشيء جذّاب، ومثير جداً. بعد صمت طويل ردد «إيفان دميتريش» قائلاً:

- «إنها سلسلتنا، إذن هناك احتمال أن نكون قد ربحنا، إنه فقط احتمال، لكنه حقاً كذلك».

- «حسناً، انظر الآن!».

- «انتظري قليلاً، لدينا الوقت الكافي لنكون خائبي الأمل، إنه في السطر الثاني من أعلى القائمة، إذن الجائزة هي خمسة وسبعون ألفاً. إنها ليست نقوداً، لكنها سلطة، إنها رأسمال. ثم بعد لحظة سوف أنظر إلى القائمة، وهناك الرقم 26 آه! أقول: ماذا لو ربحنا حقاً؟».

بدأ الزوجان يضحكان ويحدّق كل منهما بالآخر في صمت. احتمال الربح أربك حسابهما، لم يكن لهما أن ينبسا ببنت شفة، ولا أن يحلما: لِمَ يحتاج كلاهما إلى مبلغ خمسة وسبعين ألفاً؟ هل يريدان الذهاب حيث يريدان؟ لقد فكّرا فقط في شكل الرقمين 9,499 و75,000 ورسماهما في مخيّلتهما، حينما لم يستطيعا- بطريقة ما- أن يفكرا في أن السعادة نفسها يمكن أن تتحقّق بشكل كبير.

تمشّى «إيفان دميتريش» عدة لحظات من زاوية إلى أخرى حاملاً الجريدة في يده، وحينما استرجع أول إحساس بدأ يحلم قليلاً:

- «وماذا لو ربحنا؟ لماذا؟ ستكون حياة جديدة سيكون تحوُّلاً! البطاقة هي بطاقتك، لكن. لو كانت بطاقتي لكان ينبغي قبل كل شيء طبعاً، أن أنفق خمسة وعشرين ألفاً على مِلْك ثابت، عبارة عن عزبة، وعشرة آلاف للنفقات الفورية، والأثاث الجديد، والسفر، وأداء الديون، ونحو ذلك... الأربعون ألفاً الأخرى، سأودعها في البنك وآخذ فوائد عنها.

- «نعم، عزبة، سيكون ذلك جيداً» قالت زوجته ذلك، وهي تجلس واضعة يديها في حجرها.

- «في مكان ما في إقليم «تولا» أو «أوريول»... في المقام الأول لن نحتاج إلى فيلّا صيفية... وعلاوة على ذلك ينبغي أن تجلب دائماً دخلاً».

تواردت الصور مكثّفة إلى مخيلته، كل واحدة أكثر رقة وشاعرية من سابقتها. رأى نفسه في خضم هذه الصور شبعاناً، ومرتاح البال، ومتمتّعاً بصحة جيدة، ويشعر بالدفء، وحتى بالحرارة! هنا بعد تناول حساء صيف بارد كالثلج، استلقى على ظهره فوق رمال محرقة على مقربة من غدير، أو في الحديقة تحت شجرة زيزفون...

الجو حارّ.. طفله وطفلته الصغيران يحبوان بالقرب منه، يحفران في الرمل أو يلتقطان حشرات الدعسوقة في العشب. غفواته اللذيذة مفكراً في لا شيء، شاعراً بكل شيء، فوق كل هذا لا يحتاج أن يذهب اليوم إلى المكتب، أو غداً. أو في اليوم التالي.

ومتعباً من بقائه مستلقياً في سكون يذهب إلى حقل القشّ، أو إلى غابة لجمع الفطر، أو يشاهد الفلاحين يصطادون السمك، وعندما تغرب الشمس يأخذ فوطته وقطعة صابونته ويمشي الهوينى إلى سقيفة الاستحمام حيث يخلع ملابسه على مهل، يحكّ صدره العاري بيديه، ثم يدخل إلى الماء. وفي الماء قرب فقاعات الصابون العائمة تنتقل سمكة بسرعة

ذهاباً وإياباً، تلامس يديه أعشاب مائية خضراء طافية، وبعد الاستحمام يقوم بتناول شاي بالقشدة وأرغفة صغيرة بالحليب.. في المساء يقوم بنزهة أو دردشة مع الجيران.
قالت زوجته وهي تحلم أيضاً، كان واضحاً من وجهها أنها مسرورة جداً بأفكارها:
- «نعم، سيكون رائعاً أن نشتري عزبة».
رسم «إيفان دميتريش» لنفسه خريفاً بأمطاره، ومساءاته الباردة وصيف «سانت مارتان». وفي ذلك الفصل عليه أن يقوم بجولات أطول عبر أرجاء الحديقة. وبجانب النهر حتى يصاب بنزلة برد. ثم يشرب كأساً كبيراً من شراب «الفودكا»، ويتناول فطراً مملّحاً أو ثمرة خيار طرية. وبعد ذلك كأساً آخر. سيأتي الأطفال جماعة من حديقة المطبخ حاملين جزراً وفجلاً تفوح منهما رائحة الأرض الزكية... ثم إنه سيستلقي متمدّداً على طول الأريكة، ويقلب صفحات بعض المجلات المصوّرة على مهل، أو يغطّي بها وجهه، يفكّ أزرار صدريّته، تستسلم نفسه لسبات عميق.
أنبأ صيف «سانت مارتان» بجو غائم ومظلم إذ أخذت السماء تمطر نهاراً وليلاً والشجرة العارية تبكي، والريح رطبة وباردة، الكلاب والأحصنة والدجاج جميعها مبتلّة ومكتئبة وقانطة تسير على غير هدى حيث الإنسان لا يستطيع أن يخرج لعدّة أيام يجب أن يذرع الغرفة جيئةً وذهاباً ناظراً بقنوط إلى النافذة الرمادية، إنها مملّة.
توقّف «إيفان دميتريش»، ونظر إلى زوجته وقال:
- «تعرفين يا ماشا، ينبغي أن أسافر خارجاً».
وبدأ يفكر كم سيكون السفر في الخريف المتأخر إلى الخارج رائعاً، إلى مكان ما في جنوب فرنسا... إلى إيطاليا... إلى الهند!
قالت زوجته:
- «أنا أيضاً يجب أن أسافر حتماً إلى الخارج، لكن انظر إلى رقم البطاقة».
- «انتظري، انتظري».
عبر الغرفة جيئة وذهاباً يفكر، وخطر في باله: «ماذا كان سيحدث لو أن زوجته سافرت فعلاً إلى الخارج؟ سيكون من الممتع السفر وحيداً أو مع «جمعية الضوء»، نساء طائشات يعشن في الحاضر. لكن باستثناء الأولاد، وتنهيدة، ورجفة مع قلق إلى أبعد حدّ على كل فلس».
تصور «إيفان دميتريس» زوجته في القطار. عدد وافر من الطرود البريدية وسلات، وحقائب، ستتأوّه من شيء ما، ستشكو من القطار الذي سبّب لها صداعاً في رأسها، وأنها أنفقت الكثير من المال... ستسارع باستمرار لشرب الماء المغلي في كل المحطات، وتناول الخبز والزبدة.. لن تتناول العشاء بسبب كلفته المرتفعة.
- «ستحسدني على كل فلس». هكذا فكّر في نفسه وهو يرنو إلى زوجته.
- «بطاقة اليانصيب هي بطاقتها وليست بطاقتي! أضف إلى هذا، ماذا سيفيدها أن تسافر إلى الخارج؟ ما هو غرضها هناك؟ ستحبس نَفَسها في الفندق، ولن تدعني أنفلت من مراقبتها.... أعرف».

ولأول مرة في حياته بسبب تفكيره في الطريقة التي تقدّمت فيها سنّاً وبشكل جليّ. أشبعت أكثر فأكثر برائحة الطعام، في حين أنه لا يزال شاباً ونضراً وبصحة جيدة وقادراً على أن يتزوّج من جديد.
استرسل في التفكير: «طبعاً كل هذا هراء سخيف، لكن... لماذا تريد السفر إلى الخارج؟ ماذا ستفعل بذلك؟ ومع ذلك ستذهب، طبعاً... من الضروري أن أتصوّر.. في الواقع كل شيء سيّان بالنسبة لها، سواء أتعلق الأمر بـ «نابولي» أم بـ «كلين»، ستكون فقط في طريقي، سأكون عالة عليها، أستطيع أن أتصوّر كيف، مثل امرأة مواظبة ستقفل على المال حالماً تتسلّمه... ستهتمّ بعلاقاتها، وسوف تحسدني على كل فلس.
فكر «إيفان دميتريش» في علاقاتها. كل أولئك الأشقياء من الأخوة والأخوات والعمات والأعمام سيأتون راضخين حالماً يتناهى إلى مسامعهم خبر البطاقة الرابحة، يمدّون أيديهم متباكين مثل المتسوّلين يتملّقونهما، تعلو وجوههم ابتسامات منافقة، وأناس تعساء غير مرغوب فيهم، إن منحوا شيئاً سيطلبون المزيد، وإذا ما تمّ رفض طلبهم سوف يشتمون، ويشوّهون سمعتهما، ويتمنّون لهما كل ضروب سوء الحظ.
تذكر «إيفان دميتريش» ملامح الأشخاص الذين كانت له معهم علاقات خاصة. خطرت بباله تلك الملامح الكريهة بشكل مثير للاشمئزاز والتي كان ينظر إليها بحياد في الماضي.
فكّر في قرارة نفسه: «إنهم زواحف هائلة».
واصطدم فكره أيضاً بوجه زوجته المثير للاشمئزاز والكريه، وجاش قلبه بغضب عارم تجاهها، ثم فكر بخبث: «إنها لا تعرف شيئاً عن المال، وبالتالي فهي شحيحة فإن ربحت المبلغ ستعطيني مائة روبل، وتكنز الباقي في صندوق مقفل». ثم نظر إلى وجه زوجته ليس بابتسامة، إنما ببغض، نظرت إليه هي الأخرى أيضاً بكره وغضب، وكانت لها أحلام يقظتها الخاصة، وأهدافها الخاصة، وتفكيرها الخاص، فهمت تماماً بم كان زوجها يحلم، عرفت منْ سيكون أول من يحاول انتزاع المبلغ الذي ستفوز به.
- «جميل جداً تحقيق أحلام اليقظة على حساب الآخرين»، هذا ما عبّرت عنه عيناها «لا تجرؤ على هذا».
فهم زوجها نظراتها، بدأ كره يتحرك في صدره، ولكي يزعج زوجته، ألقى نظرة على الصفحة الرابعة في الجريدة وقرأ ليغيظها وهو منتش بالنصر:
«سلسلة 9,499 رقم 46! ليس 26». فاختفى كل من الغضب والأمل دفعة واحدة، وفجأة بدا لإيفان دميتريش وزوجته شيئاً فشيئاً أن غرفتيهما مظلمتان وضيّقتان، وعلى قدر عال من الكآبة بحيث أن الحساء الذي كانا يتناولانه لم يشعرهما بالشبع. لكنه كان ثقيل الوطأة على معدتيهما، وأن المساء كان طويلاً، والمساءات طويلة ومضجرة.
تساءل «إيفان دميتريش» وقد أصبح متعكّر المزاج.
- «ما معنى ذلك؟ وجد قطع الورق تحت قدمه، الغرف دائماً غير مكنوسة، لذا أنا ملزم أن أذهب خارجاً. تأخذ اللعنة روحي كلياً، سوف أذهب لأشنق نفسي تحت أول شجرة حور.



أمجد ناصر

في الطريق إلى إيثاكا!

سُمِّيَ عشرات المثقفين الفلسطينيين الذين سمحت لهم اتفاقات «أوسلو» الالتحاق بالسلطة الفلسطينية بـ «العائدين». هناك، بين مواطني الضفة وغزة، من سَمّاهم «التوانسة» أيضاً، نسبة إلى آخر محطة من الشتات جاؤوا منها. التسمية الأخيرة تضمر موقفاً «محلياً» سلبياً من تسنُّم هؤلاء مقاليد الشأن الثقافي في مناطق السلطة، وهذا موضوع آخر. بعد سنين من عودة هؤلاء المثقفين لم تظهر «آثار» العودة، واضحة، في نصوصهم. أتحدث هنا تحديداً عن الشعراء. حتى الراحل محمود درويش «الذي عاد و لم يعد» لم تصنع «عودته» تحوُّلاً في نصه الشعري على مستوى العلاقة مع الوطن. فالوطن، الشخصي، هو البيت، الأمكنة، الروائح والذكريات الأولى، وليس العلم المرفرف فوق «المقاطعة». بيت درويش وخطوته و ذكرياته وقصائده الأولى ليست في رام الله سواء أكانت محتلّة أم كانت محرَّرة، بل في الجليل، وذلك مكان لم يعد إليه إلا زائراً بتصريح من إسرائيل. لا أعرف شاعراً فلسطينياً ظهرت في قصائده علاقة عضوية بالمكان الذي عاد إليه في الضفة أو غزة. فالعودة لم تكن كاملة لا على المستوى السياسي السيادي ولا على مستوى الحركة الشخصية. كانت (وظلت للأسف) عودة ناقصة. فما الذي ظهر في المدوَّنة الشعرية الفلسطينية «العائدة» إذن؟ المنفى أم الأمكنة التي عرفت خطوة أولئك الشعراء الأولى، سواء أكانت في مخيم أم كانت في حي عادي بمدينة عربية؟

***

البيت والمكان الأوَّلان في المدوَّنة الفلسطينية هما صنو «إيثاكا». والفلسطيني مثل عوليس في شتاته الطويل بعيداً عن وطنه، ورحلته إلى الوطن هي (أوديسة) تتخلَّلها أهوال وتعترضها أقدار مُصَمِّمَةٌ على رفع العودة، الفعلية، إلى رتبة الاستحالة. ليست صدفة أن تتردد مفردات هوميرية في الكتابة الأدبية الفلسطينية، الشعرية خصوصاً، تصنع تناظراً بين الحالة الفلسطينية والتيه العوليسي.

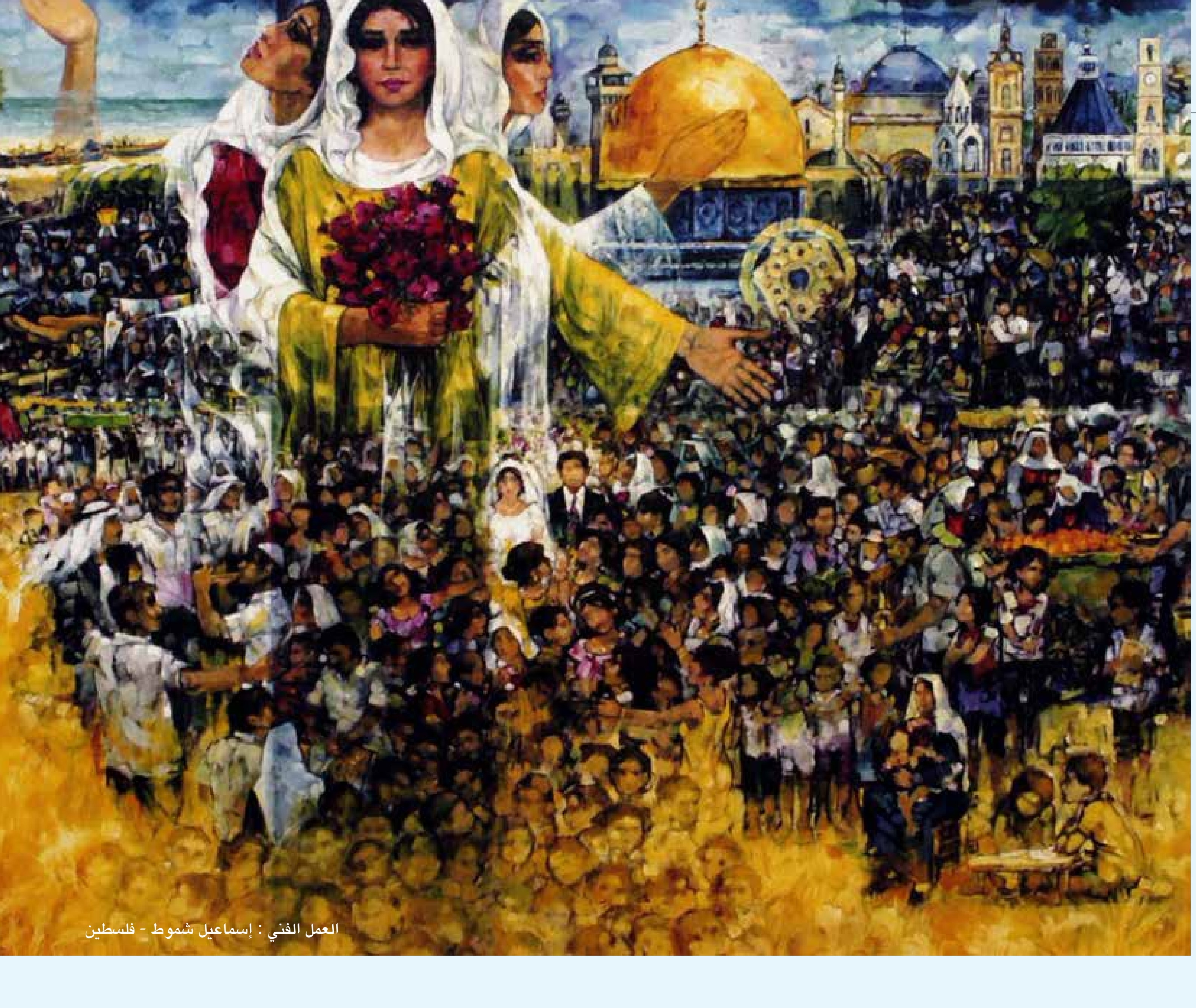
هنا ما هو مسطّر، على الأقل، في المدوّنة الكلاسيكية الفلسطينية وتحديداً في أعمال الذين اقتلعوا من أماكنهم وبيوتهم في فلسطين، ولهم في البيت والمكان الأوَّلين مرابع وذكريات. كما يمكننا أن نقع على فلسطين، كمكان أول، عند من لم يولدوا فيها مدفوعين بعرف يسود عادة كتابة المنفيين فتظهر فلسطين عندهم كمكان يطفو فوق سطح التاريخ الشخصي. كمكان ذي مواصفات ثابتة.

***

هناك إغراء خاص في قراءة المدوَّنة الشعرية الفلسطينية لـ «العائدين» بعد كل هذا الوقت. فالعودة إلى فلسطين يُفتَرض أن تكون، عودة إلى «إيثاكا» كما أشرنا في المستهل. نتذكر هنا وصية كفافي لعوليس: فلتضع «إيثاكا» دائماً في عقلك، فوصولك إليها هو هدفك الأخير، ولكن لا تتعجَّل الرحلة!

ليس الوصول إلى «إيثاكا» عند كفافي هو المهمّ بل الطريق إليها حتى وإن استمرَّ أعواماً طويلة، وشاخ المرتحل في الطريق.

ولكن. هل يكفي أن يعود المرء إلى «إيثاكا» كي يترجّل الحنين عن أعلى صواريه، كي يحطّ رحاله



العمل الفني : إسماعيل شموط - فلسطين

أخيراً ويستريح؟ لا نقع على إجابة إيجابية، في مدوَّنة «العائدين»، بل أخشى أن أقول إننا نجد أنفسنا أمام العكس. فإذا كانت أخبار عوليس هوميرس تنتهي بعودته إلى بيته واستقراره فيه بعد طواف، فإنه عند دانتي يضجر من العودة والاستقرار، فينطلق في مغامرة جديدة.عوليس هوميروس ينعم بلقاء بنلوبي، وينسى الحورية كاليبسو. أما عوليس دانتي فيحنّ إلى المنفى. لكن عوليس الفلسطيني لم يصل إلى نهاية الرحلة وهدفها الأخير.

نعرف أن الحنين مصوَّب دائماً جهة المكان الأول، فهل يمكن أن يكون هناك حنين إلى المنفى؟

لست متأكداً. الشيء المؤكَّد أن تلك العودة ليست كاملة ولا هي عودة حقيقية للذين ينتمون إلى أجزاء من فلسطين صارت خارج خطاب السياسة الفلسطينية الرسمي. أما حقّ العودة العتيد فليس سوى قرار يجاهد كثيرون في الغرب والعالم العربي لنسيانه.

***

أخيراً ها هو كفافي (بترجمة سعدي يوسف) يقدم نصيحته التي طالما تردَّدت في كتاباتنا، بعد اليأس من بلوغ «إيثاكا»، بجعل الطريق أهمّ في نظر السالك من نقطة الوصول.. وهذا صحيح بمعنى ما وليس بكل المعاني، خصوصاً تلك المقصودة هنا:

«لتكن إيثاكا، دوماً، معك
إن بلوغك إياها، لهو مصيرك
لكن لا تسرع الرحلة في الأقل
والخير أن تستمر الرحلة أعواماً
كي تبلغ الجزيرة شيخاً
غنياً بما كسبته في الدرب
غير متوقَّع من إيثاكا أن تهَبَك الغنى
لقد وهَبَتْك إيثاكا الرحلة الرائعة
وبدونها لم يكن بإمكانك الرحيل
وليس لديها ما تَهَبُك سوى هنا
إن وجدت إيثاكا فقيرة، فهي لن تخدعك
إذ غدوتَ من الحكمة في هذه التجربة
بحيث فهمت، فعلاً، معنى هذه الإيثاكات».

قبلَ الأيّام وبَعْدَها

خمس قصائد

محمد بنّيس

غبْطَة

ابْتُليتُ بالأزرقِ
شَذراتٌ منهُ اعْتلتْ
جداراً لتوّه
اسْتقْبلَ
حَرارةَ الجيرِ في أوّلِ الخريفِ

زُرقةٌ
تمْكثُ في الأعضاءِ كأنّما
مَراكبُ قدمتْ
إليْكَ قبْلَ ارْتدَاد الطرفِ هزّتْكَ
غبطةٌ منْ حيثُ لا تدْري

أزرقُ الضّحكاتِ
أوْ مُسْتحيلٌ
في غفْلةٍ عنِ الأمْواتِ والأحْياءِ

ينْشقّ صدْرُكَ
لاَ. أمَرْتُكَ أنْ ترفعَ الكأسَ
حتّى
نعْمةِ الأزرقِ
أنتْ

عالَـم

كيْفَ الْتقَيْتَ الأزرقَ
ظلّ يسْألُني
واقفاً
جنْبَ ساريةٍ غابَ عنّي أثرُهَا

مُغْمَضَ العيْنيْنِ اسْتمَعْتُ
كانَ نبضَانُ القلبِ يدلُّ علَى
عالَم
يتكلّمُ في الصّمتِ
وفي دَبيبِ النّمْلِ

بيْننَا عَجبٌ
وهْوَ
لا يُبْصرُ غُنبَازةَ الصمتِ
تتفتّحُ
في شرقِ المكَانْ

ضفّـتَان

لكنّني لا أعْرفُ منْ أينَ، إلَى أيْنَ هاجرَ الأزرقُ. ضفّتانِ يُتوّجهُما اللّوْنُ نفسُهُ، معَ ذلكَ كلّ يدٍ مُتوسّطيّةٍ بفُرْشَاتهَا تبْحثُ عنِ الموْعودِ من الأزرقِ الواحدِ لهذا الشّرقِ في اندفَاقِ قطْرةٍ أولَى فجْرٌ يخْضرُ إلَى العيْنِ عنْدمَا تدْعو السّماءُ مَنْ يُشاهدُها كانَ عليْهِ أن ينتظرَ عاماً فعاماً أخْبرَ أنّهُ فوْقَ العتبةِ قضّى آخرةَ اللّيْلِ مادّاً يداً عشْرينَ عاماً نحْوَ المُسْتحيلِ، وهْوَ يعْلمُ أنّ بيْنهُ وبينَ الأزرقِ ظُلمةً، أنّ الطّرفَ المقَابلَ فناءُ.

لسْعَـة

عَيْني
تُنْكرُ عيْني
بمُجرّدِ أنْ يُقْبلَ الأزرقُ سامقاً
مُتشعّباً

هلْ أنَا ابْتعدْتُ
أمِ اقْتربتُ في
لحْظةٍ
تعْجزُ الموازينُ عنْ قبْضِ
خفّةِ انْتشَارها



مِنْ حياةٍ إلى حياةٍ

لا موتَ

بيْنهُما لسْعةٌ في الجلْدِ

اشْربْ خالصَ الأنْفاسِ

منْ نبْعٍ

عثرتَ عليْهِ وأنتَ ترجُو اللاشيْءَ

ربّما فرَحٌ

عزيزٌ

صرْخةٌ هُناكْ

وأنَا لسْتُ بفَاهمٍ

يدي

تجْلسُ قُربَ صمْتها

ابْتسَامةٌ

هبَطتْ إليّ رفْرفةٌ تَتْبعُ

تجَاويفَ

مَا يتنفّسُ

الأعضاءُ تُنصتُ

إلَى حكيمٍ يُنشدُ كلماتٍ

لا يَصلُني

منهَا غيْرُ الرّنينْ

زيَــارَة

اليَوْمَ زارَني الأزرقُ صَاحبِي

حاملاً

نبْتةً قالَ لي

تَحْميكَ

منْ ذاكرةٍ تحْترقُ

عاريةً

في مسْرحِ الوقتِ

منامات

عائشة أحمد



يُعذِّبني فارق التوقيت بيننا.

أفكِّر أن أخبره بذلك، لكنني أمتنع. أخفته بما يكفي عندما أخبرته أنني قررت أن أتزوجه، وبأنني أعلمت أختي الصغيرة وابنة عمي وثلاثاً من صديقاتي بهذا الأمر. قال لي حانقاً: «من التالي؟» رددت عليه بأنني سأعرِّفه على والدي بعد أيام أو أسابيع قليلة. انفجر ضاحكاً، ولم يكن يدري بأنني جادّة فيما أقول، ولم أقل له ذلك لئلّا أثير هلعه.

يعلم الله أني لست صبورة البتة، وأكثر ما أكرهه هو الانتظار. ولكني تعلّمت، بسبب فارق التوقيت بيننا، أن أصبر وأنتظر. أمرِّر الوقت بصعوبة فائقة وأنا مترقِّبة ردّه على رسائلي، التي لا يقرؤها إلا متأخراً، إما لأنه نائم أو في اجتماع عمل، أو يتناول طعامه مع والدته.

يخبرني كل صباح عن أحلامه. كان لا يحلم إلا قليلاً. الآن يحلم كل ليلة. آتيه غالباً وأنا مُحمَّلة بالورود. يقول بأنه رآني ليلة أمس، وأنه في البداية لم يعرفني، ولكني مددت يدي إلى صدره، ودسستها تحت قميصه، وثبَّتها على موضع قلبه، يقول، في الوقت الذي اضطرب وازداد خفقان قلبه أدرك من أكون، وناداني سعيداً باسمي.

***

رأيتكِ في المنام.

كنتِ في حديقة المنزل الخلفية في فستانكِ الخفيف المشجَّر. وبين يديكِ ورود حمراء وصفراء مقصوصة بغير عناية. لمَحْتكِ من وراء زجاج النافذة، وعندما تلاقت عيوننا، ابتسمتِ لي. لم أعرفكِ، خانني حسي. وشعرت بحرج شديد وأنتِ تلوِّحين لي مبتهجة، تتقدَّمين نحوي، وتُسلِّمينني الباقة. قلتُ لكِ معتذراً بأنني «نسّاي»، لم تحزني، ولم تصابي بخيبة أمل، مددت يدكِ لي من خلال النافذة ودسستها تحت القميص الذي كانت أزراره العلوية مرتخية، وثبّتِّ راحتك فوق قلبي مباشرة. سألتني مرة أخرى إن كنتُ قد عرفتكِ الآن، لأن قلبي ازدادت نبضاته. وناديتك باسمكِ وأنا غير مصدق، ردّدته مرات ومرات، سعيداً به وبكِ وبهذه الزيارة. لقد تغيرتِ. قلتُ لكِ أنكِ تغيرتِ. وبالكاد عرفتك.

سألتكِ أن تدخلي. لكنكِ نظرتِ إلى الباب الخلفي، وبقيتِ صامتة. أبقيتِ يدكِ على إفريز النافذة، وأحسستُ بأنكِ غير مرتاحة لفكرة الدخول إلى البيت، عندها قلتِ لي بأن الجو لطيف، وبأنها لا بدَّ ستمطر، وبدأت أحدِّثكِ أنا عن فكرة غريبة تراودني للكتابة عنها.

كان هناك ضجيج في الغرفة المجاورة، وطلبتِ مني أن أغلق الباب. فعلت ولكنكِ بدوْت حزينة الآن. الشمس قد بدأت بالمغيب، قلتِ لي بأن الوقت قد تأخَّر وبأن أختك في محطة القطار تنتظر.

التفتّ ناحيتي مرة أخرى> وابتسمتِ ابتسامتك العذبة، المبتهجة والحزينة في آن، ومضيتِ.

***

لستُ جنّيّة قطعاً.

لكنه يقول لي بأني دخلت عليه في الحلم من الشباك. مع أن غرفته في الدور العلوي من المنزل، ونافذته بعيدة عن مستوى الأرض. وقبل أيام عندما التقينا في حلم آخر، في شارع ما، وهو في طريقه إلى العمل، قابلتهُ بجانب السيارة، وبقيت خارجها، وكان بيدي كتاب لم يتذكّر عنوانه، مع أنني لا زلت ألحّ عليه وأصرّ لمعرفته. يقول بأن السيارة تحرَّكت، وأنا بقيت خارجها، وكنت أمشي بسرعتها نفسها من دون جهد يُذكَر.

أحلامه هذه تسعده لكنها تؤرِّقني. هو الذي لا يحلم إلا نادراً صار يحلم كثيراً. أما أنا فما عادت الرؤى تزورني أبداً. شحّ نومي، وشحَّت الأحلام.

حلم آخر كان خَجِلاً منه، ولم يروهِ لي بتفاصيله. الخلاصة أني دخلت عليه من الشباك أيضاً. ألاحظ أني غالباً ما آتيه من خلال نافذة. يزعجني هذا كثيراً، «لست جنّيّة» أقول له. يعجبه هذا، يكرِّر بأنني جنّيّة بالفعل، وإلا

ما هو تفسير كل تلك الأحلام. سألته: متى سأزورك من الباب؟ وأجابني بأنه لا يدري. قلت له: سأتوقف عن تلك الزيارات حتى تستقبلني عند الباب. ضحك عليّ. وكنت مبتئسة.

***

عندما رسمتُ قلوب حبّ كثيرة ظهرت في حياتي.

في الأيام التي بدأت فيها برسم قلوب حبّ بأحجام وألوان مختلفة، في خلفية أوراق اجتماعاتي، وملفّاتي الرسمية، ولوحاتي المائية الصغيرة تبدّت لي بشكل غرائبي، لكنه لطيف. أصبحت أراها في كل مكان. حتى الآن، أنا لست متأكداً تماماً كيف بدأ الأمر، لكنه صار بطريقة تشبه السحر. ألم أقل لكم بأنها جنّيّة؟

في أولى محادثاتنا كانت متيقّنة بطريقة لا تدع مجالاً للشك بأننا سنتزوج. كانت تكلّمني على هذا الأساس. أقلقني الأمر في البداية، الآن أجده مقبولاً ومحتملاً، بل إنه يجعلني أبتسم، وأفتقده أحياناً إذا لم تحدثني فيه، عن حياتنا المشتركة والأولاد. ذات مرة أخبرتني عن عنوان المدرسة التي سنُدخل إليها أولادنا. ولم أجد ما أجيبها به سوى ضحكة مفتعلة.

لم تقل لي بأنها تحبّني، لم أقل لها بأنني أحبّها. لكنها اختارت المدرسة، وقرّرت أسماء الأولاد.

تقول لي بأنها ابتاعت عصفوراً ملوّناً. وقلت لها: كان لدي أسماك للزينة ذهبية وحمراء، لكنها ماتت، وكان لديّ الكثير من نباتات الظل، بقيت مزدهرة حتى عندما كنتُ أهملها عن غير قصد، لكنها أيضاً ذبلت وماتت. كانت طاقتي السلبية تخيفني. بعثتها في كل مكان. ضحكت عليّ وأنا متأثر بسبب سمكاتي الذهبيات. كنت أتنهّد، وهي تتضاحك بشقاوة.

اليوم وعلى الرغم من المسافة الكبيرة وفارق التوقيت بيننا، زهور الحديقة تبدو نضرة أكثر من أي وقت آخر.

***

هل رأيتَ الدم؟

كان يعيّرني بأني لا أجيد الطهو. ولأثبت له عكس ذلك نزلت إلى المطبخ لأساعد والدتي. اختارت لي أمي سكيناً حادّة بمقبض أحمر مرن. وأنا أُعِدّ السَّلَطة جرحت إصبعي. كان جرحاً عميقاً، وسال الدم كثيفاً، وشعرتُ بالدوار. الخادمة المسكينة أحسّت بالذنب لأنها لم تجد في المتناول ضمادة لاصقة. هُرِعَت إلى الخارج، وعادت سريعاً. اشتكيتُ من تدفُّق الدم ومن الألم. أمي تدير سواد عينيها للأعلى وهي تنظر ناحيتي، بعد أن التفتت بكامل جذعها صوبي. كانت تقف أمام المغسلة، تهزّ رأسها في حركة تحاول فيها أن تقول: «لا فائدة تُرجى!» وتكرّر على مسامعي بأنها أفسدتنا بالدلال.

تصلني رسالة منه، ويسألني «إن كنت بخير؟» أترك المطبخ إلى بهو الاستقبال، أقول له بأني جرحت إصبعي. أبعث له بصورة. أسأله إن كان يستطيع أن يتبيّن الدم على أطراف الضمادة. أعلم أنه يضحك عليّ من دون أن أسمع صوته ولا قهقهاته، ويردّ هو أيضاً بأنني مدلّلة.

تطلب مني أمي الآن أن أُعِدّ الطاولة. هذا أمر سهل. أضع المناديل المُوَرّدة بعناية وصبر، وأنا أسترق النظر إلي هاتفي بين لحظة وأخرى.

***

سرقة الأحلام.

كانت هناك لوحة لبيكاسو مُعَلَّقة على الجدار. في المقهى الذي جلسنا فيه تناقشنا في موضوع اللوحة. تقول لي بأنها تحبّ المرحلة الزرقاء، لا أخبرها أني لست من عشاق بيكاسو ولا الفن الحديث، سأفسد جمال اللحظة، لذا تركتها تتحدث واصطنعت الاهتمام. في الواقع كنت مشتاقاً لحماسها، وطريقة حديثها وملامح وجهها عندما تسترسل في الحديث عن شيء يثير اهتمامها ويفتنها. وتذكّرْنا فيلم وودي آلن الأخير، «منتصف الليل في باريس».

أسعدها هذا الحلم. جاء مناسباً لذوقها تماماً. لم يكن منصفاً لي، دون لمسات أو قبلات.

تقول لي بعد أن أخبرتها بهذا الحلم بأنها صارت لا تنام، لأني أسرق أحلامها!

أرسلت لي منذ قليل أغنية «سرقت النوم من داخل عيوني» وكانت لا تزال في الفراش. وأنا أمام شاشة جهازي أحاول العمل. الأرقام أمامي بدأت تتراقص. أغمضت عيني، فسحة قصيرة جداً، أحببت أن أتخيَّلها، في أول الصباح، مستلقية في فراشها. السماعة البيضاء في أذنيها، وتستمع إلى الأغنية. أحببت أكثر أنها وهي تستمتع إليها، كانت تفكّر بي. تفكّر بي، من دون فكرة الزواج، التي كانت تلحّ عليها في بداية علاقتنا.

***

يوم بُهِتَ الكلام.

كانت دموعي تسحّ وأنا بالكاد أتنفَّس. لا شيء سوى

الدموع، لا شهقات ولا تنهُّدات. البكاء كما يُحبّه هو ويُفضّله، من دون أدنى صوت. وكان هو غاضباً، وصموتاً كعادته إذا استاء، أو أثار أحدهم حفيظته أو حنقه. أما صديقه فقد ظلّ في الجوار، كان يحاول أن يبيّن له الأمر. صديقه كان منصفاً لي، لكنه رفض أن يسمع.

دخل والدي علينا، تركت الأريكة الخضراء، التي كنت أجلس متأهِّبة على طرفها، واحتضنته. دموعي لا تتوقَّف. كنت أريد لوالدي أن يسندني. لكن لا أحد يستمع، لأنني لا أستطيع الكلام. اكتشفت أني فقدت قدرتي على النطق.

استيقظتُ من النوم هَلِعة، وضعتُ يدي على قلبي، وقرأت آية الكرسي. اعتدلت في سريري، وفكرت في غرابة الحلم. لا أدري لماذا تذكرت قلوب الحب التي كان يرسمها لي قبل أن يلقاني. والورود التي كان يبعث لي بصورها من حديقة منزلهم في بداية تعارفنا.

بعثتُ له رسالة نصية قصيرة أخبره فيها عن الحلم. وبسبب فارق التوقيت بيننا لا زلت أنتظر. سألته لماذا كان مستاءً مني في ذلك المنام؟ ولم يجبني إلى الآن.

***

حلم أخير.

كانت أختي الصغيرة معي في الغرفة. ونشب بيننا عراك لا أذكر سببه. أذكر أن أختي فقدت أعصابها وصارت ترمي الأشياء في كل صوب، وتصرخ، ومن دون أن أشعر بنفسي كنت قد ضربتها، كان شعوراً سيئاً للغاية، أن تصفع فتاة ضعيفة.

تركتُ البيت بعدها. وكانت هي وراء الباب. وإصبعها كان مضمَّداً. مرّ زمن طويل على حادثة جرح إصبعها، واستغربت أنها بمجرد أن أزالت الضماد عاد الدم للتدفق وكأنها قد جرحته للتوّ. شعرت بالسوء أيضاً لأني قلت لها سابقاً بأنها مدلَّلة، عندما اشتكت لي من الجرح. يبدو لي الجرح الآن أعمق مما ظننت.

عدت إلى الداخل لأجلب لها قطناً نظيفاً ومحارم ورقية. وعندما دخلت لم أجد أختي، ووجدت المكان نظيفاً ومرتباً، ورأيتها هي من وراء نافذة المطبخ. طلبتُ منها أن تدخل، لكنها قالت بأن المسافة بيننا طويلة وبأنها متعبة.

اتصلت بها أكثر من مرة اليوم، لكنها لم تجب. ورسائلي، أرى بأنها تستلمها وتقرؤها، لكنها أيضاً لا تردّ. سألتها عن إصبعها، لكن لا شيء.

***

سئمتُ من التحديق في السقف.

كتبتُ له رسالة على عجل، أخبرته فيها أني سئمت من التحديق في السقف المرتفع والخالي، وأننا إذا تزوجنا فإنني أرغب أن يرسم لي على بياضه. واقترحت ملائكة صغاراً، ببشرات وردية وأفخاذ ممتلئة بالعافية، يشبهون ملائكة رافائيل في وداعتهم ونضارة وجوههم. في الواقع، سأقبل بأي شيء، حتى لو كانت وحوش فرانسيس بيكون! طالما أنها ستشغلني وتسليني في ليالي الأرق الطويلة. وسألته في نهاية الرسالة إن كان قد حلم بي البارحة.

ضغطت على زر الإرسال، وحاولت أن أنام، لكنني لم أستطع، وأعدت قراءة رسالة كان قد كتبها لي قبل أيام. سرد لي فيها حلماً رآني فيه. كنا نمشي في بستان يقول، وكانت هناك شجرة ضخمة ذات ثمار يانعة وقفنا تحت ظلها. ثمارها كانت غريبة، ذات لون برتقالي غير مألوف. يقول بأنه كان يقطف لي وأنا آكل بنهم حقيقي، حتى أتينا على كل الثمار في تلك الشجرة.

فكرت بالشجرة المحرَّمة الآن. لم يخطر لي هنا من قبل، وشعرت بالأسى.

***

قُبلاتها مقابل أحلامي!

كنت أظن أني صرت أعرف تماماً كيف أغويها. قلت لها سأتناول حبوباً منوِّمة لضمان نوم عميق وأحلام أكثر وضوحاً وصفاءً. لم تضحك عليّ، ولم تجد الأمر طريفاً. لكني أردت أن أعقد صفقة مربحة معها، قُبلة مقابل كل حلم.

قالت إنها ستعطيني القبلة فقط، وفقط إذا أعجبها ما أروي. وكان هذا غير عادلاً، لكن حيلتي ضعيفة أمامها الآن، وصرت أقبل بأي شيء مهما بدا قليلاً. فلقد مرّت أيام طويلة منذ آخر رسالة استلمتها منها، كانت تحدثني فيها عن عصر النهضة وشياطين فرانسيس بيكون. ألم يعجبها رأيي في صاحب اللوحات المريعة ذاك؟

ما عادت تردّ على رسائلي. أستجديها، ولكن لا شيء. أفكر بأنها قد تكون منهكة، لقِلَّة النوم، أو ربما بسبب فارق التوقيت بيننا.

الصُّورة ليست واضحة

مروان علي

الصُّورةُ ليستْ واضحةً أبداً، أنفخُ عليْها بِفَمي وأُعيدُ مسحَها بِكُمّ قَميصي، ولكنْ دونَ جَدوى. صبيٌّ صغيرٌ ربّما في العاشرةِ من عُمرهِ أو أكثرَ، يمسكُ بثوبِ أمِّهِ التي تجلسُ قربَ حائطٍ طينيّ يوشكُ على الانهيارِ، لماذا تقفُ الأمُّ بصحبةِ طفلِها هناكَ لاَ أعرفُ، أبحثُ عنْ جوابٍ، فأتعثّرُ بأسئلةٍ أُخرى، فأهربُ مجدّداً إلى الصّورةِ، الصُّورةِ التي ليستْ واضحةً أبداً.

في الزّاويةِ الأُخرى منَ الصّورةِ، رجلٌ بملامحَ قاسيةٍ، يَبدو عليهِ التّعبُ حتّى الإنهاكِ، نِصفهُ في الصّورةِ ونِصفهُ الآخرُ خارجَها، أبحثُ عنِ النّصفِ الآخر بِلا جدوَى، الصُّورةُ ليستْ واضحةً أبداً.

بنتٌ صغيرةٌ، أو نصفُ قمرٍ، تمسكُ بيدَي أبيها، الذي نِصفهُ في الصّورةِ وبحثتُ عن نصفِهِ الآخر بِلا جدوَى، ثمّةَ دموعٌ تسيلُ على خدّها الأحمر، مثلَ تفّاحةٍ ناضجةٍ تحتَ شمسِ أيلول، لماذا تَبكي البنتُ؟ ولماذا لاَ تقولُ الأمُّ شيئاً؟ ولماذا يصمتُ الأبُ العصبيّ جدّاً؟ ولماذا ينظرُ إليها أخُوها؟ لاَ أعرفُ، الصّورةُ ليستْ واضحةً أبداً.

دَويُّ محرّكِ سيارةِ شيفروليه قديمةٍ، مُوديل1957، يبتعدُ ويقتربُ، ربّما تصعدُ السيّارةُ وتنزلُ منحدرات، ينزلُ الرّكابُ واحداً تلوَ الآخر، أُحاولُ أنْ أعرفَ أبي بينَهُم، أشمُّ رائحةَ عَرقِه، وأرى تجاعيد على جَبينِ رجلٍ يشبههُ تماماً، يقتربُ الرّجلُ الذي يقفُ مثلَ غريبٍ منَ البيتِ الطّينيّ، هلْ هوَ أبي؟ لاَ أعرفُ.. الصّورةُ ليستْ واضحةً أبداً.

شامةٌ على خدّها الأيمن، أحلى من شامةِ حبيبةِ حامد بدر خان، تتكلّمُ بكُرديّةٍ صافيةٍ، وتتألّقُ في ثوبٍ مُزركشٍ، ملوّنٍ بالأزهارِ والحَجلِ وطيورٍ بعيدةٍ، ترفعُ فنجانَ قهوتِها العربيّةِ، وبحركةٍ بسيطةٍ ومُتقَنةٍ تكرعُ ما في الفنجانِ دفعةً واحدةً، هلْ هيَ صبحيّةُ بنتُ أسود، جدّتي، التي خطفَها جدّي الكُرديُّ نايفكو من أطرافِ جبل عبدِ العزيزِ بعدَ أن رفضَ أهلُها تزويجَها من كرديّ طائشٍ، يشربُ العرقَ، ويلعبُ القِمارَ في كازينوهات حلب وبيروت، ويضاجعُ العاهراتِ التّركيّاتِ في إسطنبول؟ هلْ هيَ جدّتي؟ لاَ أعرفُ.. الصّورةُ ليستْ واضحةً أبداً.

أقتربُ منَ البيتِ، البيتِ النّائم قربَ قُبورٍ كثيرةٍ، لاَ أعرفُ تحديدَ مَنْ نامَ قربَ مَنْ، أدخلُ على رُؤوسِ أصابعي، وأبكِي بصمتٍ كيْ لاَ يسمعُوا نَشيجِي ويبكُوا مَعي، أقتربُ منَ البابِ الذي لمْ يَعدْ يَعرفُني، أقتربُ منَ الصّورةِ أكثرَ، لمْ يَعدِ البابُ باباً، ممرٌّ كبيرٌ مسيّجٌ بحجارةٍ ميتةٍ وأزهارٍ ميتةٍ، ونهارٍ ميت، وآمالٍ كثيرةٍ ميتةٍ أيضاً، أقتربُ أكثرَ فأكثرَ منَ الصّورةِ، لاَ أرَى شيئاً، أسمعُ دويّ رصاصةٍ طائشةٍ، ودمٌ يسيلُ منَ الكادرِ، أفركُ عينيّ لأرى الصّورةَ أكثرَ، ولكنْ لاَ أرى شيئاً غيرَ الدّم يسيلُ بقوّةٍ منَ الذّكرياتِ ومنَ الصّورةِ.. الصّورةِ التي ليسَتْ واضحةً أبداً.

ينظرُ الموتُ إليّ، ولاَ أنظرُ إليهِ، أبحثُ عنِ الموتَى، عنِ القُبورِ، عنِ العشبِ الأصفرِ، عنْ عُيونٍ ظلّتْ تَرقبُ الطريقَ بينَ كَفر سَبي وكرصور نَحوَ القامشلي البعيدةِ، ترتجفُ الصّورةُ، مثلَ مَنْ ينظرُ إلى نفسهِ في مرآةِ سيّارةٍ قديمةٍ انطلقتْ بسرعةٍ على طريقٍ تُرابيّةٍ. ترتجفُ الصّورةُ أكثرَ، تغيبُ، لمْ أعُدْ أرى شيئاً، غيرَ دُموعي، أينَ هيَ الصّورةُ.. الصّورةُ التي ليستْ واضحةً أبداً؟



أَتعبُ في البحثِ عنِ الصّورةِ، أَصعدُ إِلى التّلِّ الواقفِ، يقفُ منذُ حياتَيْنِ ولاَ يتعبُ، أُظلّلُ عينيّ بيديّ، لاَ أَرى شيئاً سوى مَدينةٍ بعيدةٍ أَو ربّما تشبهُ مدينةً يلفُّ جغجغُ يدَهُ حولَ خصرِها، هلْ يحاولُ النّهرُ تقبيلَها أَم اغتصابَها أَم جرّها من شعرِها إِلى بيت الطاعةِ؟

أَتعبُ ولاَ أَصلُ إِلى شيءٍ، أُعيدُ النّظرَ في الصّورةِ بشهوةِ مَنْ ينظرُ إِلى امرأةٍ عاريةٍ خلفَ جدارٍ زُجاجيّ سميكٍ.. ولكنّ الصّورةَ ليستْ واضحةً أَبداً.

أَهبطُ من كرصور، تاركاً موتايَ ينظرونَ خَلفي

بأَلمٍ

بِحيرةٍ

أَسمعُ نحيبَهم، وأَمضي إِلى المدينةِ

يلتفتُ إِليّ المطارُ

تلتفتُ الأَشجارُ والشّوارعُ

تلتفتُ السيّاراتُ والبيوتُ

يلتفتُ التّرابُ

تلتفتُ إِلــيّ هليليكي، ومحمقية، وجـركـيـن، وتل فارس،والعنترية، وقدوربك

لكنّ قامشلو تديرُ وجهَها عنّي..

نصف طولي

رباب كسّاب

حافي القدمان. بيده كسرة خبز أسمر جافة. وجهه غارق في محلول الـ (ميكوجيل)، كنت أرقبه من بعيد يأكل الخبز بلا غموس، لا يتلذّذ، متعجِّل، عيناه غائرتان، ملابسه متّسخة، شَمَّر بنطاله إلى ركبتيه، وكذا كُمَّيْه قد شَمَّرهما إلى مرفقيه، كنت متلفِّحة بكوفية صوفيّة و(بالطو) أسود ثقيل، اقتربت منه لكنه كان قد أنهى طعامه وجرى، بقيت عيناي تلاحقانه، يذوب وسط الجموع، لكنني لازلت ألمح ملابسه الكحلية الأقرب إلى السواد.

شعره أكرت أشعث، تتشابه رأسه والرؤوس من حولها. شيء ما يهديني إليه. وسط كل هؤلاء أشعر به.

نبهني صوتها المنفِّر، ينذر ببدء العمل، فاستيقظت حواسي الخمس، يجرون جميعهم من أمامها، تختفي الهتافات، تتبخَّر كلما صرخت هذه الآلة الضخمة، جميعهم يهرولون وأنا أنسحب ببطء، راجعة بظهري إلى الخلف، أصرخ بهم ألّا يجرون بسرعة، يتعجبون مني، أخاف تدافعهم كي لا يموتوا بأيديهم، ثوان لا تكف فيها الآلة البغيضة عن الصراخ حتى ينطلق الصوت الآخر المنتظر، خيط دخان طويل ينطلق منها بطول المدى الذي تستقرّ عنده عبوّة الغاز المسيل للدموع.

تمتلئ عيناي بدموع حارقة. وجهي يؤلمني، أُحْكِم لفّ الكوفية على وجهي لمنع الغاز من التسرُّب إلى أنفي، لا فائدة، تاه مني الصغير، تاه مني وسط جموع تشبهه تماماً، وأطوال يضيع بينها طوله الذي يماثل نصف طولي.

انشغلت بهاتفي، محاولة الوصول إلى صديقتي المجنونة التي اخترقت صفوف الناس لتصوِّر المدرَّعات الثلاث عند مدخل كوبري قصر النيل، كنت خلفها، لكني خفت. أعترف. استمعت لنصائح الشباب من حولي بالتراجع إلى الخلف، تراجعت كثيراً.

صاحبتي لا تردّ على الهاتف، لا أعرف أين هي، كلما توغلت عني بعيداً في كل خطر أتذكَّر طفلتيها، وأتذكَّر يوم أوصتني بهما - ليتها تختار أحداً غيري - أحبهما، لكني فاشلة، زهرات القرنفل التي أحبها وانتقيتها بنفسي لأزيِّن بها شرفتي لم أفلح في العناية بها. نسيت مراراً إطعام عصفوريَّ الصغيرَيْن، فماتا!

تصرّ صاحبتي على الغوص في قلب الخطر، ابنتاها تحبّان الميدان، تحبّان عودتنا لنلهو سويّاً، نحلّ مسائل الحساب ونحن نقفز على مرتبة السرير الإسفنجية، حين أعاتبها لتهوُّرها، تباغتني بنظرة تخرسني فلا مستقبل للطفلتين إن لم ننتزع لهما الحرية.

الفتى المتّسخ هو الآخر يحلم. انتزع الشارع الخوف من قلبه، خلته مع ابنتَيْ صديقتي في المدرسة، يرتدي حذاء وملابس نظيفة، أظافره مُقَلَّمة، يقف في قلب الطابور يحيّي العلم: تحيا جمهورية مصر العربية.

لكنه يهتف الآن هتافاً مختلفاً: عيش،حرية، عدالة اجتماعية. ترى أين هو؟!



تُرى أين هي الآن؟!

حين انطلقت قنبلة الغاز سقطت بالقرب مني، أين ذهبت؟ تمَلَّكَني الفزع. لقد كانت قريبة من الجنود والمدرعات.

ترد عليّ أخيراً، تحاول أن تصف لي مكانها، أتلفَّت حولي. صوتها خائف عليّ، وصوتي خائف علينا، يظهر الصغير فجأة أمامي. أنحني له وعلى وجهي ذهول من عودته إليّ. ابتسمت حين قال لي: بتدوَّري ع الأبلة اللي معاها (التاب).

أومأتُ برأسي موافقة. كانت لم تزل معي على الهاتف. أشار لي بإصبعه المتسخ نحو تمثال عمر مكرم وهو يقول: عدّيناها من شوية هناك.

لمحتها حيث أشار، أغلقت الهاتف، وأنا ابتسم له وقبل أن أنطق أو أذهب إلى صديقتي كان قد أمرني بلهجة حاسمة أن أبتعد عن طريق المدرّعة، التفتّ ماشية وقد أطعته صاغرة، لكن عيني تعلّقت بكسرة الخبز الجافة التي تطلّ من جيبه.

رباعيّات

علي جازو



انظرْ إلى عينها الأخرى،
إلى سُرَّتها ذات الحافّةِ المدوَّرَة.
انظرْ إلى النّدْبة التي تركَتْها
زهرةُ انفصالِها عن أمِّها.

***

أشعرُ بكِ
كما لو كنتِ حلماً.
لا أرغبُكِ حقيقيّةً كالسّاعاتِ،
كالسّاعاتِ، كثيرةً حزينةً، وضائعة.

***

أحيا كمطبعةٍ يدويّةٍ عتيقة مهمَلة،
أراكِ شجرة زيتون صغيرة.
أحلمُ كحجرٍ أنتظرُ كحجرٍ أتفتّتُ كحج
أحبّكِ وأنا أحلمُ وأنا أراكِ وأنا أموت.

***

كم هي مُعذِّبةٌ
هذه الطرقُ المغلقة

نحو السّماء المفتوحة
كراحة يدٍ صغيرة!

***

سيّدةٌ تجرُّ قطارَ الساعات،
ضفدعٌ يذرعُ حانةً.
لأجل عيونٍ منهَكة،
لأجل فتىً منهوبِ الظّلال.

***

أضفتُ الأخضرَ إلى الأحمر،
أضفتُ الأسودَ إلى قلبي،
لأنه لكِ،
لأنه أبيض.

***

أخذَتْنا عُشبَةٌ إلى فمِ النّهر،
هناك يرقدُ الحَجَرُ.
الحَجَرُ الكبيرُ،
الحَجَرُ الصغير.

***

يأسُكِ مِنّي كاحتقاركِ إيّاي،
كلاهما نَدىً أغلقَ فمي.
غيمةُ الجراحِ ابتسمَتْ حول قدمَيْكِ،
ألَمْ تهمس في أذنكِ بَعد؟

***

عينُكَ أضاءتْ حيرةَ وجهي،
يدكِ كلمةٌ أخرى عن صمتك.
نرتبكُ، نرتبكُ،
لأنّ الكلماتُ صعبة.

***

ربّما تحدَّثْنا عن حبّة كرزٍ،
عن لونٍ يحملُ وجهَ التَّعَب.
لكنّنا نزحفُ بقيود الخزي،
أسفلَ قمرٍ عمرُهُ ألفُ عام!

قصائد صغيرة

سناء بلحور

طاغية

سيكون عندك الوقت الكافي كي تردّ على هتافاتهم
كطاغية يبارك قطيعاً من خرفان،
وستنسى كل من يقرّون بوجودهم دونك.
ستعمد لاستعمال السماد كي تنمو أعشاب مخدِّرة
تمضغها القطعان بِنَهَم،
وفي الجهة السفلية من حجر تحت اللسان
ستشيَّد السجون للمعارضين
ليكتب أسماءهم النسيان ...
ألم أقل بأنك طاغية؟

بيت

البيت ذو الشكل المثلَّث
هو الذي حلمت به.
إنه مختلف تماماً. له قبة تغري بالعبادة.
يا لها من فكرة حين جعلت نوافذي
عيوناً يشرب منها الغرباء!
هكذا تتلون الجدران بأسماء
لا تتشابه في شيء
ويطول بين العيون
صمت التأمل والشرود.

جرح

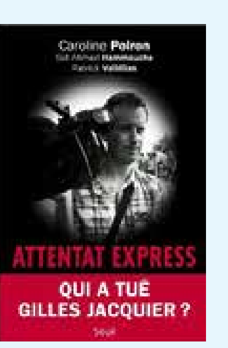
سأنام على ظهري
وأفتح واسعاً عيون القلب.
ليس بالحلم ذاك الذي يقفز على الروح
ليتكوَّر في شقوق أحدثها الزلزال ذات ليل.
تسري بداخلي رعشة تتأمَّل وجهها في مرايا الروح
الرعشة /الذبحة كفيلة بموت تطول لذّته
يتهشَّم الجدار الصاعد أبداً بيني وبين ضوئك
وأراني جرحاً منكفئاً على ثلمه
يخيط ما تبقى من مزق.



ثلاث نوافذ تطلّ على حمص

نبلاء فرنسيون يشهدون المأساة السورية

بدر الدين عرودكي



ثلاثة كتب، أولها لصحافي أميركي / فرنسي: جوناثان ليتيل، «دفاتر حمص»، وثانيها لصحافية فرنسية: إديث بوفييه، «غرفة مع إطلالة على الحرب»، وثالثها لصحافية فرنسية، كارولين بوارون«اغتيال عاجل»، كتبته بالتعاون مع الصحافيَّيْن سيد أحمد حموش، وباتريك فاليليان، عن زوجها المصوِّر والصحافي الفرنسي جيل جاكييه الذي قتل في حمص يوم 11 يناير/كانون الثاني 2012. ثلاثة كتب اتخذت على غير اتفاق مسبق موضوعاً واحداً: الحرب التي يشنها النظام السوري على شعبه، ومكاناً واحداً: مدينة حمص، أيقونة مدن الثورة السورية.

وفي الوقت الذي وصل مؤلّفا الكتابين الأوَّلَيْن مع زملائهما من الصحافيين الآخرين إلى حمص سرّاً بمساعدة الثوار الذين أشرفوا على نقلهم وإقامتهم ومعاونتهم على القيام بما أتوا من أجله، وسهروا على راحتهم، وبذلوا المستحيل بما في ذلك التضحية بأنفسهم كي يغادروا سورية سالمين، كان حضور جيل جاكييه بصحبة زوجته وصحافيين آخرين قد تمّ بمعرفة حكومة النظام السوري وموافقتها المسبقة.

** ** **

تهدي إديث بوفييه كتابها إلى عددٍ مِمّن تحب. من بينهم: «السوريون الذين حملوني على ظهورهم، أو بين أذرعهم، أو الذين بأيديهم الموضوعة على جبيني، أعادوا لي القوة كي أؤمن به عملاً، وأن أناضل.. لم يضع أحد البندقية على صدغي كي يرغمني على الذهاب إلى سورية. ولم يمنحني أحدٌ حقائب ملأى بالأوراق النقدية. إنه خيارٌ واعٍ، نضج خلال زمن طويل. لا شيء من الجنون فيه، لا شيء من الغرابة».

لم تكن وحدها في هذا الوعي الناضج بما تفعل،لذا تنتقل من ضمير المفرد إلى ضمير الجمع: «نعرف أين نضع أقدامنا. لكننا نفعل كما لو أنه لم يكن ثمة شيء، كما لو أننا لا نسمع القنابل التي كانت تدوّي. نمزح، نلعب، كي نتجنَّب القدر. كان لابد من الذهاب إلى هناك. لأن الصراع قليل التغطية في الصحافة. لأنه يجب الحديث عما يجري فيها. لأن تلك هي مهنتنا». «طبيعي أننا نخاف، وأننا على وعي بالمخاطر، لكن الرغبة في الفهم، في رؤية الحرب عن كثب، في أشدِّ مظاهرها رعباً، كانت أقوى».

لم تكن وحدها، إذ حضرت مع المصوِّر وليام دانييل الفرنسي، والصحافيَّيْن: البريطاني بول كورنوا، والإسباني خافييه إسبينوزا. كانوا على موعد مع الصحافي الفرنسي ريمي أوشليك في بيروت الذي انطلق قبلهم بيوم إلى حمص، وإلى بابا عمرو تحديداً، ثم لحقوا به في اليوم التالي إلى المكان نفسه. كانوا جميعاً على موعد مع شباب من الجيش الحرّ يتكفَّلون بنقلهم ذهاباً وإيّاباً ومرافقتهم خلال إقامتهم. أمرٌ لابدَّ منه. فالنظام يحول بكل الوسائل دون حضور رجال الصحافة والإعلام إلى سورية إلا بشروطه وتحت رقابته. وليس الأمر كذلك مع الجيش الحر.

ثلاثة أيام مضت على وصولهم كانوا خلالها يزورون المدينة على إيقاع القصف المتواصل، وتحت الحصار الذي فرضه جيش النظام على حيّ بابا عمرو. كان عليهم كي يصلوا إلى قلب الحيّ أن يعبروا نفقاً يمتدّ على ثلاث كيلومترات. عرضه متر واحد وارتفاعه 1.60متراً. لكن الأمر لم يجرِ كما كان الجميع، يتوقعون. اليوم 22 فبراير/شباط. الساعة الثامنة صباحاً. انفجارٌ عاصف يصيب المركز الإعلامي حيث كانوا جميعاً فينقلب المكان والفضاء غباراً كثيفاً كان يكشف مع تلاشيه عن هول الكارثة: جسدان لامرأة ورجل: ماري كولفان الصحافية الأميركية، وريمي أوشليك، الصحافي الفرنسي. تراهما إديث وهي محمولة على ذراعي صديقها وليام دانييل لإسعافها بعد اكتشافهما أن الدم كان يفور من ساقها المنتفخة بغزارة. ثوانٍ من التردُّد قبل خروجها حالت دون سقوطها، مثلهما.

في المستشفى الميداني الذي نُقلت إليه عرفت الأمر: كسرٌ في ساقها بفعل الانفجار تستحيل معالجته محلياً. لا بدّ من نقلها إلى بيروت وبأسرع وقت ممكن. هكذا تكتب القصة من جديد. لا قصة الشعب الذي يستميت في الدفاع عن حريته فحسب، بل قصة هؤلاء الشباب الذي يستميتون من أجل تأمين عودة الصحافيين إلى لبنان قبل الانقضاض المنتظر على حي بابا عمرو حيث كانوا.

وها هي إديث تطلّ يوماً بعد يوم، وساعة بعد ساعة، خلال عشرة أيام، من نافذة الغرفة التي تنتظر فيها بحيّ بابا عمرو المُحاصَر على الحرب الدائرة ليل نهار، كانت تراقب وتنتظر وتخاف وتأمل مستعيدة أياماً أخرى في بلاد أخرى قريبة، تعيش مآسي شبيهة، راوية في الوقت نفسه محاولات الشباب الساهر عليها كي يخرجوها ورفاقها آمنين، بينما يقومون بتأمين نقل التموين والأدوية والجرحى من الحي وإليه. تزيد قناعتها رسوخاً بجدارة ما تعمله، لا بل بضرورته المطلقة. تلك هي مهنتها، وهكذا تكون.

سيُضَحّي عددٌ من الشباب السوري في الجيش الحرّ بحياته كي ينقذها ورفاقها، وستصل إلى برّ الأمان، وستعود إلى باريس لتحتفل وسائل الإعلام المكتوبة والمرئية بها وحدها دون الاهتمام بالمكان الذي أُصيبت فيه، لكنها في كل مرة كانت ترفض الحديث عن نفسها لتقول بصراحة: إنما جئت هنا لأتحدث عن سورية وعن نضال شعبها من أجل الحرية.. لتجعل من الثوار الشباب ونضالهم فحوى كلِّ حديث أو حوار.

كأنما جاءت إديث بوفييه، من حيث لا تدري، لكي تبرئ، من دون أن تقصد أيضاً الثوار من دم جيل جاكييه. فقبل مجيئها ورفاقها بنيِّف وشهر، في مطلع شهر كانون الثاني/يناير 2012، وصل جيل جاكييه الصحافي الفرنسي، بصحبة زوجته كارولين بوارون، الصحافية أيضاً، وعدد من الصحافيين الآخرين، بصورة رسمية إلى دمشق. أي بموافقة السلطات السورية. أي الأمن السياسي. كان جيل جاكييه يتطلّع إلى لقاء بشار الأسد، ورامي مخلوف وكذلك مناف طلاس، مثلما كان يروم زيارة المدينة التي انطلقت منها شرارة الثورة، درعا. ظنّ، وقد زينت له مَنْ سهّلت له مهمته، أن بوسعه تحقيق ذلك. لكنه يُفاجأ وقد وصل دمشق، أن عليه الذهاب إلى حمص، وأن لا خيار لديه في القبول أو الرفض. قيل له: «إما حمص أو الرحيل!». يُرسَلُ إلى قَدَرِه. يُرسَل لكي يُحال بينه وبين أن يكتب شيئاً عما كان قد رآه، أو سيراه، هو الصحافي المتمرّس في مناطق الأزمات والحروب والمآسي. سيلقى حتفه جرّاء قصف، شبه مُخطط له في الزمان وفي المكان. سيُتَّهَم الثوار بقتله، على الرغم من أنه قُتِل في منطقة محميّة من جيش النظام. لكن زوجته كانت هنا، شاهدة على مقتله. زملاؤه كانوا هنا أيضاً شهوداً على كيفية مقتله. ومن حيث لا يحتسب من قتلوه، تحوّل الكتاب إلى مهمة تحقيق قام بها صحافيون مهنيون يستوون مع المحقّقين القضائيين، إن لم يكونوا أشدّ منهم مع كتاب إديث بوفييه. تحوّل الموضوع إلى تسليط الأضواء كلها على النظام، وعلى ممارساته، وعلى تكتيكاته، وجرائمه خصوصاً.

هكذا يقودنا الكتاب إلى الإجابة عن تساؤلات كانت تبدو للوهلة الأولى بلا جواب، أو تكاد. كيف حدث أن قَبِل النظام استقبال صحافيين غربيين ينتمون إلى دول غير صديقة فجأة؟ كيف زيّنَ لهم قبل وصولهم أن بوسعهم أن يتحركوا كما يشاؤون ليكتشفوا إبان وصولهم أن ثمة برنامجاً مُعَدّاً لهم طوال فترة إقامتهم؟ نكتشف شيئاً فشيئاً عناصر الإجابة كما لو كانت عناصر لغز تتكشف أمام أعيننا. كان المراقبون الذين أرسلتهم جامعة الدول العربية بقيادة الفريق الدابي هناك. وكان النظام يريد أن يبرهن على ضلال ما يقال عنه حول رفضه وجود الصحافة الحرة في سورية. ها هو يبرهن لمن يريد أن يرى أن صحافيين أوربيين، بل ومن دول معادية كفرنسا، يوجدون في سورية، ويعملون بمعرفة وموافقة حكومة النظام. بعض بنود البرنامج المُعَدّ سلفاً لجيل جاكييه ورفاقه تكشف الأمر. إذ فجأة يجد نفسه ورفاقه بلا سبب أو مبرِّر في فندق شيراتون حيث يوجد المراقبون العرب، بل كما لو أن الأمر محض صدفة، في اللحظة التي يخرج فيها الفريق الدابي من غرفته مغادراً الفندق بطريقة لا يستطيع معها تلافي رؤية الصحافيين الغربيين أو تجاهُل وجودهم. في تلك اللحظة، أدّى جيل جاكييه ورفاقه من دون أن يدروا ما كان منتظَراً من وجودهم في دمشق. وعليهم الآن أن يتوجّهوا إلى حمص مثلما قُرِّرَ لهم، شاؤوا أم أبَوا، ولم يكن جيل جاكييه يشاء ذلك.

سيصير الكتاب تحقيقاً بوليسياً حول مقتل جيل جاكييه يوم 11 كانون الثاني/يناير 2012 لدى وصوله إلى حمص، تحقيقاً مستمراً سنة كاملة قبل أن يُنشَر، وسيستخدم كل الوسائل المتاحة أمام الصحافيين الغربيين وخبرتهم في مثل هذا المجال، وسيكشف التحقيق عن عناصر لا تمتّ للتحقيق بصلة بقدر ماتمتّ إلى لبّ الموضوع: زعْم النظام قتاله جماعات إرهابية مسلّحة تعيث في البلاد فساداً. يكتشف أن هذه الجماعات المسلّحة التي يحاربها النظام لا تهاجم إلا المظاهرات المناهضة للنظام في حين تعفّ عن مهاجمة المسيرات الموالية! يكتشف أنه يقابل على الدوام في السجون التي يزورها سجناء جاهزين من كل فئات الجماعات الإرهابية، وأن تليفزيون الدنيا موجود على الدوام قبيل الحدث (جرائم الجماعات المسلحة) بدقائق معدودات، مثله في ذلك مثل رجال الإطفاء! وأن كل الوسائل تبرّر الغاية، بما في ذلك مثلاً الحيلولة بين مراقبي الجامعة العربية وبين القيام بوظيفتهم من خلال دسّ العقاقير في طعامهم الصباحي كي يصابوا بإسهال يحول دون خروجهم من

غرفهم ما داموا لم يستسلموا في العشية لإغراءات الفتيات اللواتي يمتهنّ الصحافة نهاراً و«السهر» على راحة المراقبين ليلاً!

كان جيل جاكييه يعرف أنه سيكون حبيس شبكات الأمن التي بناها النظام السوري، وهي أشدّ قوة وأكثر صلابة من تلك التي بناها القذافي أو بن علي، وأنه لن يفلت منها. ولا بدّ أنه قد استسلم بقدر من السذاجة إلى شعوره بأن مهنته وجنسيته تحميانه من اعتداء مباشر على شخصه. لكنه كان، بلا أي شك، على وعي كامل بمخاطر مهنة اختارها، ولم يكن يفكّر حتى في اتخاذ الحيطة من خطر كان يتجسّد أمام عينيه حين قيل له: «إما حمص أو الرحيل!». فكر بالأحرى بما يمكن أن يثري المهمة التي جاء من أجلها، وكانت تصطدم بكل العثرات التي لم يكن ينتظرها، لاسيما تلك التي لم يكن قادراً على التغلّب عليها، تلك التي أودت بحياته بكل صفاقة.

«ويؤثرون على أنفسهم ولو كان بهم خصاصة»صدق الله العظيم. يستوون في ذلك جميعاً، نساءً ورجالاً، حين تتماهى أنفسهم مع مهنتهم، مع ما يعتبرونه رسالتهم. صارت خصاصتهم أن يؤدّوا الأمانة كما رأوها، كما شهدوها، كما عاينوها، كما تألّموا منها، كما يليق بهم أن يحملوها، وأن يؤثروها على أنفسهم.

تلك، أيضاً، حال الروائي والصحافي الأميركي الفرنسي جوناثان ليتيل. يصل بلا إذن من السلطات الأمنية السورية (ولكن بمعونة الثوار الذين استقبلوا من قبل صديقه مانون لوازو الذي حقق فيلماً وثائقياً عن حمص خلال شهري تشرين الأول/أكتوبر وتشرين الثاني/ نوفمبر 2011) إلى حمص يقيم فيها بين 16 كانون الثاني/يناير و 2 شباط/فبراير 2012 ويعيش يوماً بعد يوم حياة شعب ثائر في مدينة ثائرة، بكل ما تنطوي عليه من بطولات وما تواجهه من فظائع ترتكبها قوات النظام وشبيحته.

لن يكتب جوناثان رواية، فهو لم يأت إلى حمص كي يفعل. كانت حصيلة ما نشره خمسة تحقيقات مثيرة بصدقها وبواقعيتها في صحيفة اللوموند التي رعت مهمته. لكنه سينشر كتابه الأساس، «دفاتر حمص»، بعد ثلاثة أشهر من عودته. كتابٌ كتبه لحظة بعد لحظة، ويوماً بعد يوم. يُسجِل اللحظات اللاهثة على إيقاع القصف وفي زحمة الحوادث وتحت وطأة أشباح الموت. لن يكون جوناثان روائياً في طريقة كتابته، لكنه سيكون ماهراً في تصوير الوجوه والشخصيات بخطوط سريعة لا ترسم ملامحها الخارجية فحسب، بل تسبر - في الوقت نفسه - خصوصيتها الخفية. سيضع أقنعة على أسماء من التقاهم كي يحميهم. لكنه سيسَمّي، في ما وراء ذلك، الأشياء بأسمائها بلا محاباة أو خوف، لأنه شاهد. شاهدٌ، رأى بأمّ عينيه كيف يتم تلوين بعض البيوت حمايةً لها من قصف الطائرات أو الحوامات أو مدافع الهاون البيوت التي يسكنها الموالون أو الشبيحة.. شاهدٌ لا يصادق على ما يسمعه إلا بعد أن يعاينه بنفسه: كيف يقتل شابٌ أثناء وجوده ضمن مظاهرة سلمية على أيدي قناصة الجيش النظامي! وكيف نقل التليفزيون الرسمي مقتله على أيدي «العصابات المسلحة»! شاهدٌ على قطع الرؤوس واغتصاب الفتيات وقتل الناس من طوائف مختلفة من أجل تسعير الحرب الطائفية. شاهدٌ على قتل الأطباء والممرضين وعلى تدمير كل مستوصف أو مستشفى. شاهدٌ على نظام يستدرج الأطفال كي يعلم منهم كيف يعيش آباؤهم، وعما يتحدثون، ومن يستقبلون، وأي قنوات تليفزيونية يشاهدون! شاهدٌ على إخلاء البيوت بالتهديد وبالقتل. شاهدٌ أيضاً وأيضاً على صحافي بلجيكي جاء برعاية النظام وتحت رقابته وهو يعيد إنتاج رواية النظام عن «الجماعات المسلحة» و«الإرهابيين» الذين «يروِّعون الآمنين»!

ولأنه يستمع فيصغي، أمكنه أن يفهم ما لم يفهمه كثيرون. في مدينة تكاد تجتمع فيها طوائف سورية كلها، ويتظاهر فيها الناس جميعاً، ويشكّلون حلقات كحلقات الذِّكر بلا أي مضمون دينيّ، فيها المسلمون والمسيحيون، يغنون، ويرقصون، ويهتفون، نساءً ورجالاً، في انسجام وحيوية، «محتدّين، متوتّرين. مستوى من طاقة فرح ويأس لم يسبق لي أن رأيت مثله من قبل أبداً» كما يقول.

يشهد جوناثان في المدينة على واقع اعتقال شاب فيها وتعذيبه لأنه رأى نفسه في حلم يقود فيه موكب الرئيس. عندما كتب زكريا تامر عن حلم مماثل قبل أكثر من ثلاثين سنة حسبه الناس خيالاً!

سيقابل عبد الرزاق طلاس. وسيشهد الخصومات العابرة لكن الكاشفة بين الثوار أنفسهم مسجلاً تعليقاً شديد البلاغة على إحداها: «يجب أن تفهمهم يا سيدي. أربعون عاماً من الخوف». ليعلّق بدوره: «قبل أن يقتلوا بشار الحقيقي لابد من أن يقتلوا البشار الموجود في رؤوسهم»!.

سيقابل ضباطاً علويين انشقوا عن الجيش. خمسة منهم موجودون في الجيش الحر بحمص، وسيسمع أحدهم يقول له: «لم أسمع أبداً: نريد أن نقتل العلويين. فقط أشخاصاً محدَّدين قاموا بارتكاب الجرائم».

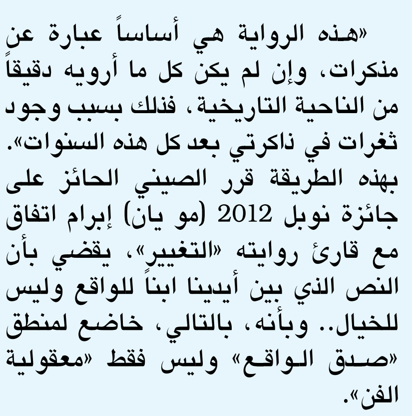
يرى جوناثان ليتيل، ويعاين يوماً بعد يوم كيف يحيطه الثوار بعنايتهم، هم الذين اتُّهمهم جورج مالبرونو بقتلهم جيل جاكييه اعتماداً على قول مصدره في حمص. يحاول أن يحصل من مالبرونو على اسم هذا المصدر كي يناقشه مباشرة حول المسؤول عن مقتل جاكييه، مادام موجوداً في حمص، على عكس مالبرونو، لكن هذا الأخير يرفض الكشف عنه لأسباب لا يعلمها إلا هو.

يستيقظ يوم 26 كانون الثاني/ يناير على القصف. طفل في الثانية عشرة من عمره يُقتَل. «إنهم يطلقون النار على الأطفال. من أجل لاشيء. لاشيء على الإطلاق. إلا من أجل معاقبة هذا الشعب الجموح، اللعين. الذي يرفض أن يحني رأسه بصمت لسيّده ومعلّمه. يعاقبونه على نار هادئة». سيرى جثامين الأطفال وقد ثقبتها ضروب الرصاص، وقوافل الجرحى الذين لا يجدون من يسعفهم إلا ممرِّضاً وحيداً بعد مقتل الأطباء أو اعتقالهم أو هرب من بقي منهم خوفاً من شبيحة النظام وجنوده.

ثلاثة كتب كالمأساة الإغريقية في وحدة شخوصها وزمانها ومكانها. لكنها هنا المأساة السورية، كتّابها هم أبطاله، هؤلاء «الشباب المبتسمون، الذين يفيضون حيوية وشجاعة، الذين لا يمثّل لهم الموت أو الجراح الفظيعة أو الدمار أو الانحطاط أو التعذيب شيئاً بالمقارنة مع السعادة المنهلة التي يشعرون بها جراء رفض ما أثقل كواهل آبائهم طوال أربعين عاماً». ومكانها حمص أيقونة مدن الثورة، وزمانها هو زمان هذه الثورة الفريدة. أما شهودها فهم بعض نبلاء هذه المهنة، مهنة الكتابة في الميدان، مهنة الصحافة.

مو يان في «التغيير»: تاريخٌ عالقٌ بشاحنة

طارق إمام



«هذه الرواية هي أساساً عبارة عن منكرات، وإن لم يكن كل ما أرويه دقيقاً من الناحية التاريخية، فذلك بسبب وجود ثغرات في ذاكرتي بعد كل هذه السنوات». بهذه الطريقة قرر الصيني الحائز على جائزة نوبل 2012 (مو يان) إبرام اتفاق مع قارئ روايته «التغيير»، يقضي بأن النص الذي بين أيدينا ابناً للواقع وليس للخيال.. وبأنه، بالتالي، خاضع لمنطق «صدق الواقع» وليس فقط «معقولية الفن».

الرواية التي صدرت ترجمتها العربية مؤخراً عن (الدار العربية للعلوم - ناشرون) بترجمة زينة إدريس (عن الإنجليزية)، تقدّم وجهاً آخر للكاتب الذي اعتبرته لجنة جائزة نوبل للآداب أحد أبناء أسرة المزج بين الواقع والخيال.

السارد في الرواية يحمل اسم «مو يان»، دون موارية أو تحريف في الاسم أو قناع يستر قدراً من عورة صاحب الحكاية. السارد، إذن، هو نفسه المؤلف. والحكاية التي بين أيدينا، بالتالي، ليست أكثر من صفحات انتُزعت من سيرته، قرر أن يكتبها قبل أن يطويها النسيان.

في هذه الرواية القصيرة (110 صفحات) يعرض صاحب «الذرة الرفيعة الحمراء» قدراً غير هيِّن من سيرته الحقيقية، منذ اللحظة التي طُرد فيها من المدرسة وحتى أصبح كاتباً شهيراً. بين الخروج الإجباري من مؤسسة «الكتابة» الوحيدة في بقعة شفهية بالكامل، وحتى دخولها من جديد من بوابة الأدب، يقطع مو يان رحلة تبدأ روائياً ذات عصر خريفي من العام 1969 وتنتهي عام 2009.

وبأكبر قدر ممكن من التكثيف والاختزال، يغطي مو يان التحولات الجوهرية في حياته في مشاهد سريعة وقفزات زمنية. رغم ذلك لا يتخلّى الكاتب المولع بالحكي عن هوايته الأثيرة، فينسج



حفنة من الحكايات المدهشة القادمة من بئر طفولته لتصحبه، وتكبر معه. ربما.

إذا كان من بطل تلتمّ الأحداث على ضفاف وجوده، فإن هذا البطل قد يكون تلك الشاحنة «الغاز 51» التي أسرت طفولة السارد، حتى إنه ظل لفترة غير قليلة يحلم بأن يكون سائق شاحنة، بل ويرى في ذلك مجداً كفيلاً بتعويضه عن جميع مراراته وإخفاقاته.

يبدأ مو يان من عصر خريفي عام 1969، بعد أن طُرد من المدرسة بتهمة زائفة، بالسخرية من أحد أساتذته. ومن مشهد مركزي في حصة الإنشاء، يجمع فيه كافة طلاب الصف على حلم واحد: أملهم في العمل كسائقي شاحنات مثل والد (لو وينلي)، زميلتهم الأجمل في الصف. من هذه الواقعة ينطلق مو يان، الذي رأى في سائق الشاحنة التي تتبع الجيش بطلاً ملحمياً، ليسرد قصة انضمامه إلى جيش التحرير. إن الشاحنة تلعب في رواية (مو يان) دوراً مهيمناً، فهي، في الأخير، علامة متخمة بتحوُّلات الصين، كأنها معادلٌ للتاريخ الحديث لذلك الوطن نفسه: «قيل لنا إن الغاز 51 كانت شاحنة سوفياتية، من مخلّفات عتاد حرب الخمسينيات لمقاومة العدوان الأميركي ومساعدة كوريا. وكانت ثقوب الرصاص التي خلّفتها الطائرات الأميركية على الصندوق دليلاً على أن الشاحنة

مكلّلة بالمجد. فعندما اشتعلت نيران الحرب حاربت ببسالة وسط وابل من الرصاص. والآن، في زمن السلم، تثير سحابة من الغبار وهي تذرع الطريق».

بعد سنوات، سيخفق (مو يان) في تحقيق حلمه، ليعوِّضه باستكمال ما فاته من تعليم، والاهتمام بكتابة القصص. المفارقة المدهشة والمؤلمة، أنه عند بدء تصوير فيلم مقتبس عن روايته «الذرة الرفيعة الحمراء» في قريته، ستظهر الشاحنة من جديد، وقد اشترتها الشركة المنتجة لتقلّ طاقم العمل، ولاستخدامها في التصوير، معيدة طلاءها، وواضعة على جسدها عنوان رواية (مو يان) بالبنط العريض!

في طيات هذه السيرة اللاهثة تحضر العديد من الشخصيات الاستثنائية رغم فقرها وعاديتها. هناك (خي دجيوو) الذي يغادر المدرسة، متدحرجاً ككرة في سلوك استعراضي لا يُصدّق.، ساخراً من مؤسسة التعليم برُمّتها، يصبح في النهاية ثرياً كبيراً من طبقة رجال الأعمال الصينيين، يتاجر في كل شيء وفي أي شيء. يحوِّل خي إخفاقه في الزواج بـ (لو وينلي) الجميلة إلى نجاح مالي.

تتعامل رواية مو يان مع التاريخ كحفنة من المصادفات القدرية، قادمة جميعها من بئر الطفولة.. فلا شيء يضيع، وتتحول جميع الأشياء لتتخذ مظاهر وأدواراً مختلفة معيدةً تدوير نفسها ووظائفها. المشهد الختامي للرواية يؤكد ذلك.. فأخيراً يقابل مو يان، وقد صار روائياً شهيراً، لو وينلي، حلم طفولته الأخاذ، التي صارت أرملة شبحية، ينهي مو يان روايته بصدمة أخلاقية غير متوقعة، يسردها، رغم ذلك، ببساطة شخص ما يزال غير مصدِّق أنه لم يعد فقيراً!

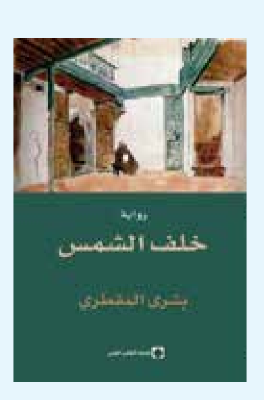
ثلاثة أضلاع سرديّة تحكي «اليمن السعيد»

وجدي الأهدل



اختارت بشرى المقطري في روايتها الأولى «خلف الشمس»(المركز الثقافي العربي - بيروت - الدار البيضاء)، أن تكتب بأسلوب تيار الوعي الذي يتخلص من القشرة الخارجية للشخصية، ويدخل إلى لُبِّها، لتركزّ أشدّ التركيز على ضمير الإنسان اليمني، وترصد أدقّ خلجات نفسه. أتاح اعتمادها على أسلوب التداعي الحرّ للأفكار أن تتخلّص من المواضعات الاجتماعية المنافقة التي تدرِّب الإنسان اليمني - والعربي بعامة- على الالتزام بها ليكون مقبولاً من الجماعة البشرية التي ينتمي إليها. ينفذ قلم الكاتبة إلى أدمغة ثلاث شخصيات، وتسجِّل ما يجري في عقولها من حديث مع النفس، وتستبطن أشواقها وتطلُّعاتها، وتُصوّر بمهارة حالاتها النفسية واضطرابات مزاجها.

تدور الرواية حول امرأة لم تصرِّح الكاتبة باسمها، بل تُعرَّف مُلحَقة بزوجها (زوجة يحيى) نشأت في كنف عائلة عانت من التشرُّد والغربة والخوف، فوالدها كان كادراً حزبياً في اليمن الجنوبي، وبسبب دورات الصراع والعنف اضطر للهرب والتواري في الشمال. عاشت بطلة الرواية طفولة بائسة، وزاد في معاناتها اختفاء والدها مع اندلاع الحرب الأهلية بين الشمال والجنوب في عام 1994. عند احتدام المعارك أصبح - تلقائياً - كل جنوبي يعيش في الشمال مشكوكاً في أمره، وبالأخص إذا كانت له صلات بالحزب الاشتراكي. لذا سعى الأمن في الشمال إلى إلقاء القبض عليه، فهرب مرة أخرى إلى الجنوب، وهناك قام الرفاق بتصفيته. تزوجت المرأة من أول طالب للزواج بها، وكان هو العسكري يحيى، الذي لم تحبّه أبداً، وكان يشعر نحوها بالكراهية، ولم يُبقِ عليها في عصمته إلا لإشباع شهوته لا غَير. حاولت الانتحار مراراً، فوصف لها المعالج النفسي دواءً لكآبتها وسوداويتها يتمثل في الكتابة..



كانت تكتب وتكتب، فتنجو لحين من التفكير في الموت. يتناوب يحيى وزوجته سرد الرواية، كلّ من زاوية رؤيته، فالأول عسكري شمالي جاهل يُقدس قائده الأعلى، ويحتقر المرأة والاشتراكيين وأشباههم من المتعلمين، والثانية شابة جنوبية والدها من الضالع وأمها أبينية، متعلمة ومثقفة وهي مشروع كاتبة مُبدعة. فهما ثنائي موسيقي «دويتو» يعزفان اللحن الحزين نفسه لكن لكل واحد منهما أغنيته المختلفة عن أغنية الآخر.

تتكون رواية «خلف الشمس» من ثلاثة أضلاع سردية، والسارد الثالث هو (يوسف) الذي انتمى في باكورة شبابه إلى تنظيم سياسي سرّي، ثم ألقي عليه القبض في موجة الاعتقالات التي حدثت عقب انتفاضة تعز الشعبية في عام 1992. سوف يتعرض للتعذيب ليشي بأسماء رفاقه، ولكنه لا يفعل. يُمضي سنوات طويلة في السجن، ثم يُحال إلى مستشفى المجانين بعد تدهور صحته الجسدية والعقلية. يقوم العسكري (يحيى) بحراسته ومراقبته وكتابة تقارير يومية عنه. البناء الروائي لرواية «خلف الشمس» مُحكَم، ويتميز بهندسة سردية صارمة. فالرواة الثلاثة وهم (يحيى، زوجة يحيى، يوسف) حصل كل واحد منهم على حصص متساوية من السرد لقول ما عنده، وتسليم جميع مفاتيح حياته. كما أن تتابع أدوارهم في الحكي جاء بسلاسة، ومن هذه اللوحات المتتابعة أورقت الحبكة، وتفتحت زهور الشغف لدى القارئ لمعرفة مصير الأبطال الثلاثة للعمل. وفي هذه النوعية من الأعمال التي تعتمد على تيار الوعي نلاحظ أن الحبكة الروائية ليس لها وجود خارجي، بل هي حبكة ذهنية، تدور عُقدها، وتستحكم في أذهان أصحابها، وليس للآخرين قدرة على أن يشعروا بوجودها.

تتكاثر الرموز في رواية «خلف الشمس» ما يُعطيها قيمة أدبية عالية. وقدرة الكاتبة على توظيف الاستعارة لافت للانتباه. يُمكننا المجازفة بالتأويل والقول إن بطلة الرواية التي استؤصل رحمها بسبب تفشي السرطان فيه هي رمز لليمن الجنوبي، وما زواجها من العسكري (يحيى) إلا استعارة عن حرب 1994 التي أدت إلى هيمنة الشمال على الجنوب. شخصية المُعتقل (يوسف) الذي صار مجنوناً لا يقدر على تجميع أفكاره هو رمز لليمن الشمالي، ودلالة الاسم (يوسف) المرتبط بالوسامة إشارة إلى الجمال الآفل لهذه البلاد التي كانت تسمى قديماً (العربية السعيدة) لغناها وجمال طبيعتها الخضراء. وهناك نقاط كثيرة في الرواية تدعم هذا التأويل، ومنها مثلاً زواج أم يوسف من بائع الغاز.. وهي إشارة رمزية أخرى عميقة الدلالة على فقدان السيادة الوطنية وانتقال القرار السياسي من يد أبناء الوطن إلى الجار النفطي القوي. بالنسبة للعسكري (يحيى) يبدو أنه رمز للقبيلة في اليمن، القبائل التي عذّبت يوسف «الشمال» وظلت سجّانة له، واستباحت المرأة «الجنوب» مُسببة لها العقم وفقدان الأمل في الخصوبة جسدياً وروحياً.

«خلف الشمس» لبشرى المقطري تبرهن على مقدرتها الكبيرة في الاستفادة من التقنيات الجديدة في كتابة الرواية، كما أنها بهذه الرواية تضع أدب بلادها في موقع متقدم على خارطة الأدب الروائي الحديث.

«ألف ليلة وليلة».. مصالحة الأدب والتاريخ

أسماء هند طنقور

حُكِي أنّه في مكان ما، وفي زمان ما، كان ثمة امرأة دفعت رجلاً نحو الجنون وامرأة أخرى أعادته إلى الصواب. لا يكاد أحد يجهل هذا الدافع الذي تمّ اختياره كبداية لـ «الليالي»، والذي سيشار إليه في كلّ ليلة إلى أن تحلّ الليلة الأولى بعد الألف، وينجح أخيراً كمين حبّ المرأة الأخرى في تخليص الملك المجنون من دوّامة الكراهية القاتلة التي كانت قد أوقعته فيها خيانة زوجته الملكة. إنّه أحد أشهر وأجمل الأعمال الأدبيّة العربيّة بل وأيضاً العالميّة، وهو يحظى اليوم بدراسة جديدة صدرت مؤخّراً في كتاب المؤرّخ والمستشرق الفرنسي جان كلود غارسين (Jean-Claude Garcin) بعنوان «من أجل قراءة تاريخيّة لـ «ألف ليلة وليلة»»، عن دار (آكت سود) الفرنسيّة. وقد كتب مقدّمته المستعرب الشهير أندريه ميكال (André Miquel).

كلمات العنوان تشير إلى أنّ المؤلّف سعى إلى وضع «الليالي» في سياقها التاريخيّ الخاصّ، أي في مكانها وزمنها. نعم، ولكن، ماذا لو تعدّدت الأمكنة والأزمنة كما هي الحال بالنسبة لـ «الليالي»؟ ما موقف المؤرّخ من موضوع ينتمي إلى المخيال وإلى الثقافة الشعبيّة؟ كيف يتعامل مع موضوع كهذا؟ وكيف يلِمّ به؟ ردّاً على هذه التساؤلات، يلقي جان كلود غارسين في دراسته هذه نظرة تاريخيّة نادرة الجودة والجدّيّة لا على قصص «ألف ليلة وليلة» جملةً بل على طبعة بولاق للكتاب، والتي يعود نشرها إلى عام 1835، معتبراً أنّها الطبعة الوحيدة التي يمكن المؤرّخ أن يستند إليها «كموضوع تاريخيّ ينحدر من الوسط المصريّ»، وهذا على الرغم ممّا جاء في هذه الطبعة من «أخطاء مطبعيّة وغيرها من نقائص».

يقودنا غارسين، بدايةً، إلى أجواء مطبعة بولاق في ثلاثينيات القرن التاسع عشر حيث يبدو أنّ نشاط المطبعة كان يدور حول التراجم المكثّفة لكتب مهنيّة نقلت من اللغة الفرنسيّة خاصّة، بالإضافة إلى كتب مدرسيّة لقواعد اللغة وأخرى دينيّة. لكنّ الفترة تميّزت أيضاً بارتفاع نسبة بيع الكتب التي تروي الحكايات والطرائف وفي مقدّمتها كتاب «ألف ليلة وليلة»، عام 1835، ما شجّع المطبعة أن تنشر، عام 1836، كتاب «كليلة ودمنة».

في موازاة ذلك، يحدّثنا غارسين عن الذي سمّاه «مؤلّف بولاق» وهو شيخ قاهريّ لا نعرف له اسماً، ويمكن أن يكون قد مات حوالي 1781، وورد ذكره في «يوميّات سفر» التي تحمل توقيع الرحّالة الألماني أولريش ياسبر سيتزن (Seetzen)، والتي صدرت عام 1807. يقتفي غارسين خطى الشيخ المجهول ويخبرنا أنّه هو الذي انتقى الحكايات التي تتألّف منها «الليالي»، وضبط تنظيمها وتسلسلها. يتتبّع القارئ المؤرّخ في بحثه، ويكتشف كيف أنجز «مؤلّف بولاق» هذا العمل ووفقاً لأيّ معايير، حوالي خمسين عاماً قبل صدور طبعة 1835.

يتناول غارسين طبعة بولاق لـ «الليالي» بالوصف والتحليل. يتابع مسار الحكايات بصرامة، متّخذاً المسافة اللازمة وكلّ الإشكال الذي يكمن في تأريخ زمن ظهورها. وينتقد بكامل الحياد أعمال المستشرقين والمستعربين وكذلك البحّاثة العرب الذين اهتمّوا بدراسة «الليالي».

إلى جانب ذلك، يشير غارسين إلى أهمّيّة وضع «ليالي» بولاق تحت مجهر الاستقراء التاريخيّ ليس فقط لتسليط الضوء على تطوّر المناخ الثقافي والفكري للمحيطَين السوري والمصري، ما بين القرنين الخامس عشر والقرن الثامن عشر، بل أيضاً لتعميق معرفة تاريخ نصّ معقّد من حيث البنية والمواضيع. فحكايات «ألف ليلة وليلة» متشابكة إلى أقصى درجة، وما قام به غارسين هو أنه فكّكها انطلاقاً من محاولة فهم نيّات «مؤلّف بولاق» ثمّ ناشر بولاق لعام 1835، الشيخ عبد الرحمن الصفتي الشرقاوي. ولقد انتهى غارسين إلى «وضع تأريخ جديد للنصوص» التي استقرأها وقارنها خلال الست سنوات الأخيرة، وإلى اقتراح «شرح مختلف للهدف الذي كان يتبعه من تكلف بجمعها». وهنا، بلا شكّ، تكمن أصالة هذا العمل الفريد من نوعه.

على غرار أستاذه المؤرّخ الشهير كلود كاهين (Claude Cahen)، يبرهن هنا جان كلود غارسين، بعد أن كرّس حياته لتاريخ العالم الإسلامي في العصور الوسطى، على معرفته الدقيقة بالمصادر والمراجع وسعته الكبيرة في الاطلاع عليها. قد تثير الخلاصات التي توصّل إليها غارسين، بصفته مؤرّخاً، معارضة علماء الأدب أو تحفّظهم. ذلك أنّ ما وصل إليه يتناقض حتماً مع الصورة التي وُضِعت لـ «الليالي» منذ النصف الأوّل من القرن العشرين إلى اليوم. لا بدّ، إذاً، على القارئ أن يقتنع بأنّ هذا الكتاب لم يسعَ إلى التجديد حبّاً بالتجديد، بل حاول بقدر المستطاع أن يبحث عمّا هو قريب من الحقيقة التاريخيّة التي يتعذّر التقاطها.

«من أجل قراءة تاريخيّة لـ «ألف ليلة وليلة»» لا يقلّل أبداً من أدبيّة «الليالي»، ولا ينفيها، لكنّه يساهم في ردم الهوّة بين الآداب والتاريخ من أجل إثراء حقل معرفتنا لماضي نصّ يستحقّ، ككلّ النصوص التي تنتمي إلى التراث الإنساني، أن تتّسع آفاقه بدل أن تنحصر داخل فضاء فكريّ واحد.

المسرح الشعري العربي تأريخ ناضل

علاء الجابري

صدر مؤخراً عن سلسلة عالم المعرفة (الكويت) كتاب «المسرح الشعري العربي: الأزمة والمستقبل» للكاتب مصطفى عبدالغني.

يعود الكاتب لقضايا قُتلت بحثاً من مثل توصيف معرفة العرب لفن المسرح، والبحث في الظواهر المسرحية القديمة، ومن ذلك المقامات وبابات ابن دانيال والقره قوز والسامر، مفرّقاً بين انصراف بعضها للقراءة والبعض الآخر للفرجة. وقد تورَّط في اجترار آراء تجاوزها الزمن النقدي؛ من مثل الشعر العمودي ودوره في إبطاء الحركة الدرامية، أو تطوّر الحركة المسرحية بفضل شاعرية من يتصدّى لكتابته. ويبدو الوعي واضحاً حين يربط بين غنائية الشعراء الذين كتبوا للمسرح الشعري، ويعتبره سبباً أساسياً في تدهور حاله وندرة تطوره؛ إذ إن دخول المبدعين من باب الشعر، وليس من باب الدراما جعل الحركة الدائرية للمسرح الشعري أساساً له. إننا لا نملك رجل مسرح بالمعنى الشامل للكلمة، مبدعاً على غرار شكسبير وبريخت وسوفوكليس ممن كانوا يؤلفون النص ويخرجونه متضمناً أغنياته وموسيقاه، وإن كان نموذج القباني قريباً منهم .إنه في مواطن ليست قليلة يلخص أفكاراً كانت بحاجة إلى إسهاب وتفصيل؛ من مثل استعاضة المسرح الشعري بالحوار عوضاً عن السرد. وتبدو التفرقة بين المسرح الشعري والشعر المسرحي هاجساً أساسياً دون أن نقف على تفرقة واضحة وحاسمة. مثل هذا الإيجاز لا يليق بالدراسات النقدية بما يجعل الكتاب أنموذجاً للفارق بين الكتابة الفكرية والكتابة للصفحات الثقافية.

ولا ريب في ثقل المهمة التي حاول الكاتب القيام بها؛ إذ وضع على عاتقه التأريخ والوصف، يحدوه طموح كبير في النظر صوب «المسرح الشعري العربي» على اتساع رقعته، وفي غمرة الركض خلف محاولات الربط بين الأقطار العربية نجده يقفز عن المسرح السوري والشامي؛ ليربط بين زكي طليمات المصري ومحمد النشمي الكويتي، أو الربط بين الغنائيات التي قدّمها مارون النقاش في مصر وبعض الغنائيات- بحسب تعبيره - التي قدمتها النصوص الكويتية، فضلاً عن اتساع المتابعة لنصوص من السودان والعراق، غير أنها متابعة لا تتعدّى حيّز الإشارة السريعة من دون التعمُّق المفترض في الدراسات النقدية، كما يستنزف التأريخ للمسرح كثيراً من جهد الكتاب الذي يبتعد عن استشراف «مستقبل» المسرح الشعري أو مناقشة «أزمته».

ليست الإجابات الحاسمة، أو«الوصفات» الناجعة هَمّ النقد الحقيقي، بل هدفه الأساسي طرح السؤال الذي يبدو صوغه بطريقة صحيحة أساس الانطلاق نحو تصويب المسار ومعالجة الأزمة واستشراف المستقبل. يزيد الأمر حضوراً مع مسرحنا لا يسير في تيار واحد - كما يرى بحق - فضلاً عن زيادة القيم السوسيولوجية فيه بصورة أكبر من القيم الدرامية، وهو ما يجعل اختفاء المعالم السياسية والاجتماعية عنه مهدّداً له ولِمَعانِ أصيلة فيه كالحرية والديمقراطية والمنهجية. لقد استوعب المسرح الشعري في أقل من قرن تيارات اجتازها غيره خلال قرون عديدة، بما يجعل حضور بعض التيارات الفنية خافتاً، ولكنه يستلزم توقُّف المتابع المشير من بعيد. وكان من الطبيعي أن يتورَّط الاستعراض التاريخي السريع في كثير من الأحكام التي تأتي من دون مراعاة مناسبة لأهمية القضايا. إنه يأسى لحال المسرح الذي يقيمه أفراد بينما هو بحاجة إلى مؤسَّسات، من دون أن يضع أسئلة أساسية، أو تصوُّراً ما للخروج من أزمته التاريخية في ظل مجتمع ينظر إلى الظاهرة المسرحية نظرة حدية؛ إما بوصفها تسلية أو منصة فجّة لدعوة ما. متابعة المسرح الشعري العربي فضلاً عن درسه يحتاجان إلى مجهود موسوعة، لا إلى مجرَّد كتاب من 170 صفحة، فضلاً عما فيه من فقرات كاملة معادة بشكل فجّ وظاهر أحياناً، فتتكرر الفقرات ذاتها أو - وهي حيلة لطيفة - تتكرر إلا قليلاً، وهو عيب شائن في حق السلسلة المعروفة بدقتها، وإن كان أمراً غير معتاد لديها.

منهجياً، وُفِّق الكتاب في تقسيم الفترة الطويلة إلى مراحل، وإن توقَّف كثيراً مع المرحلة الثالثة ومتطلباتها وظواهرها من مثل مسرح العبث أو المسرح الملحمي الذي لا تزال آثاره باقية حتى الآن ،يتعرض الكاتب لتقنيات يعرفها بالضرورة من تصدّى للإبداع في المسرح الشعري، من مثل توظيف التاريخ في المسرح السياسي، وكونه أداة يحطم من خلالها الزمان والمكان، ويستدعي أثر الحادثة دون تفاصيلها، ويستخدم إسقاطها المعاصر مراعياً الشروط الفنية. وكان من المفترض أن يتبنّى مفهوماً ما لمصطلح المسرح السياسي؛ إذ إن اتّساع مساحة السياسة ذاتها قد يجعله متصلاً بما ليس منه. ولا تفوته الإشارة إلى المسرح التجاري، ويراه ضرورة زمنية نتجت عن مفردات الواقع المنفتح على احتمالات الفساد.



ندرك أن الجمع بين الكتابة للمسرح الشعري، ومحاولة نقده أمر عسير، فالآليات مختلفة. غير أن الكتاب –كما قال صاحبه في سياق آخر- يظل كتابة «عن» المسرح الشعري عوضاً عن أن يكون كتابة «فيه».

إيروتيكا وبوليتيكا شرقية!!

فريد أبوسعدة

رواية وحيد الطويلة «باب الليل» تعيد الاعتبار لما يسمى لذّة النص، فعبر طرائق من التشويق والإبهار والإثارة، نرى هنا الحكّاء المصري، بروحه التي لا تخلو من اللؤم، يمسك بك بفنون من السرد والشعر، مقدماً في إيروتيكيته أوصافاً تثير حسد الشعراء، بينما ينزلق بنعومة من تضاريس الجسد المغوية، ليدخل بك إلى باطن شخصياته المعتمة من دون جلبة، ولا قسوة، بل برحمة وتعاطف يليقان بنفوس مقهورة، مهزومة، وإن بدت متطاوسة أحياناً، أو معتدة بنفسها وتاريخها.

البناء الروائي في «باب الليل»، لا يشبه معماراً عمودياً كبرج هائل، بل معمار موتيلات متجاورة، أو بقصيدة تتكوّن من صور شعرية منفصلة، تعطي الفرصة لقارئها أن يرتّبها كموزاييك، بناء على قراءته وحدسه، فيكتشف ما يجعلها وحدة برغم تشظّيها!

وهي رواية مكان بامتياز، وتتكّر بالنصوص المسرحية الرائعة، مثل «سكة السلامة»، حيث تكون الأزمة الدرامية مناسبة لتعرّي الأشخاص.

يتوزّع السرد على عدة أبواب / فصول، يبدأ بـ«باب البنات»، وينتهي بـ «باب لِلاّ درّة»، أي بين باب الغواني وباب السيدة الرئيسة، مروراً بـ (باب الهوى، وباب العسل، وباب الملكة، وباب النحل، وباب الوجع، وباب الجسد، وباب الريح، وباب النار، وباب البحر، وباب الرجال، وباب النساء.).

بعض هذه الأبواب هي «أبواب مدينة تونس، وبعضها أبوابك أو أبوابها» ملتفتاً إلى القارئ المفترض، ومنتقلاً بحكاياته من الأمثولة إلى فضاء متخيَّل يتقاسمه مع القراء

نحن هنا في مقهى «لمّة الأحباب». يا له من اسم مكتنز بالدلالة!، «مقهى سِرّه داخله، يطوي غرامه في أعمدته، أو أثنائه المزروعة في كل مكان، شواهد حيّة، أو في سقفه، الذي يدفن الحكايات في ثنايا تموُّجاته، منطو على نفسه، يكاد في لحظة أن ينطق بكل الأسرار!».

هنا حيث يرتاد الزبائن /أبطال الرواية عالمهم الذي يشبههم، هنا حيث لكل مجموعة طاولة، وحيث لكل زبون حكاية فريدة وهزيمة قابعة تحت جلده، هنا حيث كل الأبطال يبحثون، على سبيل التعويض، عن «معارك صغيرة» يحقّقون فيها انتصاراً.

فلول الثورة الفلسطينية الذين انقطعت بهم السبل في تونس بعد أوسلو، وليبيّون هاربون من قمع القذافي، وتونسيّون يسكنهم الخوف من حكم بن علي، ونساء فشلن في إقامة حياة محترمة وآمنة، لم يجدوا بُدّاً من جعل المتعة حياة كاملة، فيصير الجميع، رجالاً ونساء، مجرّد صيادين وطرائد، يتبادلون الأدوار،، في لعبة الشغف والقنص، التي يتخفّفون بها من قسوة جلد الذات، تبدأ اللعبة بتبادل أرقام الهواتف سريعاً لحظة دخول الحمام، وتنتهي بحروب عزلاء، على أسِرّة لا تكفّ عن استقبال قنّاصين وفرائس. إنها اللعبة التي تمنح الغرباء فرصة الهروب من القهر والاستبداد.

واحد من انكشاف الموزاييك عن ترابط يجعله أكثر مما يبدو عليه، هو الحبل السرّي بين الإيروتيكا الفائحة في النص، والبوليتيكا التي تطلّ منكسرة، ومعذَبة بحلم العودة.

تقوم البنية المجازية للرواية على أمثولتين، تؤدّي كل منهما إلى الأخرى، وبينهما قانون (لِلاّدرّة) الحاكم، الذي يؤمِّن الفضاء الذي تتحرَّك فيه الشخصيات، عبر علاقتها بالفضاء الأوسع، المتربِّص بفساده وبوليسيَّته، فضاء ما بعد بورقيبة.

أمثولة البندقية ويقدِّمها «أبو شندى»:

«كانوا مجموعة من مشايخ الإخوان المسلمين، وكان عليَّ أن أدرّبهم وأن أفكّ لهم شيفرتها، رموزها، أن أسلمهم مفاتيحها، التي لم يمسّوها من قبل، ولا شمّوا رائحة نار بارودها مرة، لم يشعروا برجفتها حين تنطلق، ولا حين تنزلق بين أيديهم كأنها امرأة تريد أن تهرب منك ولا بهياجها حين تفعلها مرة، ولا بأنينها عقب أن تملأها وتفرّغ جوفها.

بين مجموعة مشايخ نصفهم عميان عاش أبو شندي أجمل فترة في حياته في لبنان في أثناء وجود الفلسطينيين هناك. اختبأ عندهم، عاشر وصاحب، درّب وأعدّ، خطّط وضحك،.. مشايخ لا يفكّرون سوى في الأكل والنسوان. الآن جاء دورهم ليعرفوها ليفهموها جيداً كي يشاركوا في الثورة».

وأمثولة الحصن تقدمها «ألفة» ملكة النحل:

ولا يغيب عن البال ما يرشح من اسم «باب النحل» عن حكاية ملكة النحل وأقوى الذكور، حيث يصبح الانتصار مرادفاً للموت!. فها هي تلقي بيانها الافتتاحي

على طريدتها المختارة، بخبرة قنّاص، من أقوى الشباب: «أنت الآن أمام باب القلعة، افتحه بالحيلة، دع سهامك تطيش هنا وهناك حتى يسترخي وحده، وتسمع بنفسك صوت مزلاجه، الآن تقدَّمْ، دقّ عليه دقّات متتابعة هادئة، وحين تسمع صوتاً من الداخل يناديك أو إذا رأيت جندياً يلوّح بالعلم، ادخل من الباب، ألق تحيَّة السلام سريعاً، واركض ثم خفّف الوطء.

هكذا تتحول لغة أبو شندي إلى مجاز يُضفر جسد الثورة وجسد المرأة! وهو ما يصنع، في الوقت ذاته، توازياً بين مصائر المناضلين المتقاعدين، الساقطين من ذاكرة منظمة التحرير، ومصائر المومسات البائسة، الساقطة من اعتبار المجتمع، حتى يلتحموا جميعاً في مصير إنساني فاجع في ختام صفقات الجسد العابرة والثورة المُهدرة.

شخصيّات ضائعة بين حلم مستحيل وواقع مثل كثيّب من الرمل يهيل مهدّداً بالانهيار، تبحث عن سلوى أو تعزية عن هزائمها، وتتماسك في ما بينها بالونسة، حيث يمكن للبوح والشكوى أن تجعل منهم كتلة في مهب الأسى : وجوه «أبو شندى»، «أبو جعفر»، «غسان»، «شادي»، «كسوف» وغيرهم، تقابلها وجوه نساء فاتنات، قاتلات باللذة وقتيلات بالرغبة في الأمان والوجاهة الاجتماعية، تلك التي حُرمن منها، فأصبحن رهائن لسطوة المال ونفوذ الذهب :«للّا درّة»، «نعيمة»، «حلومة» و«ألفة» وغيرهن.

يدورون جميعاً رجالاً ونساء في فضاء المقهى، أسرى في فلكه وعالمه.

كثرة من الشخصيات، تصلح كل واحدة منها أن تستقلّ بعمل روائي، يقبض على غنائها الوجودي، عذاباتها وطموحاتها ورهاناتها الخاسرة، كائنات تمكّن الكاتب من اصطياد أهم ما تمثّله في الفضاء الإنساني الباطني للنص، لكن ببعض التعسُّف يمكن تصوُّر أنها تدور جميعاً في إطار مركزين يمثلان قطبي الرواية هما «لِلّادرة» و«أبو شندي».

كان أبو شندي يتذّكر دائماً طعم العملية الأولى، «كانت في بوخارست ضد واحد من عصابة الهاجاناة اليهودية التي دبَّرت منبحة دير ياسين.، كان يستمتع ببقية عمره سعيداً في رومانيا.. تقدَّمَ منه أبو شندي، وأرداه قتيلاً باسم الثورة الفلسطينية، ثم رفع يده بعلامة النصر، وانتقل للإعداد والتخطيط وتكوين المجموعات، وكان من بين أعماله شراء ماخور في ألمانيا، وتخصيص الدور الأول فيه للقمار، والأعلى للسكنى والمبيت، والأسفل يكون مخزناً للقنابل والخرائط وأجهزة الاتصال، كان يفاخر بأنه حتى الثورة تحتاج للمومسات»!

ويؤكِّد التوازي في السقوط الأخلاقي والانتهازي بين المناضلين المنسيّين، وبين غواني «لمّة الأحباب»، هذا الحسّ النفعي الانتهازي عند «لِلّادرة» و«أبو شندي»، فهي تعرف بخبرتها، باحتكاكها الدائم بهم أن السلطة تأتي فجأة وتنهب فجأة، وعلى قدر ما يتوجَّب مهادنتها أحياناً يجب مواجهتها حيناً، الفرصة أصبحت سانحة لتنتهي من لعبة شبعت منها ولو مؤقتاً، ثم أن غيابهم وما يصل إليها يؤكد أن الوقت ليس وقتهم، وأن عليها أن تنهب في اتجاه الريح بعدما تأكَّدت الأنباء المتواترة حول مظاهرات تعمّ البلاد لم تكن تظهر على قنوات التليفزيون المحلِّيّة، وبعدما صار الذي جرى سراً، يظهر علناً على قنوات أخرى.

بينما يستخدم أبو شندي كل خبراته النضالية في مجرَّد الحفاظ على وجوده الفيزيقي «أبوشندي المتوجِّس دائماً من أنهم يحسبون عليه كل حركة، هو يعرف بحسِّه المخابراتي القديم أن أفضل طريقة للاختباء بعيداً عن أعينهم أن يقترب منهم، أن يعيش بينهم حتى لا يروه ولا يشغلوا بالهم به، يستطيع أن يوسّط درّة لحلّ مشاكل الإقامات المتأخرة، وفاتورة الكهرباء التي لا يدفعها، وعلى الأقل إذا كان لم يستطع أن ينال درّة فليحصل على شيء من منافعها.. أي حاجة والسلام.».

يسقط بن علي، وتتساقط صوره في الحمام، تركلها «للّا درّة» بقدمها و«تحملها بأطراف أصابعها إلى سَلّة القمامة»، بعد أن كانت تتزلّف لأصغر رجل أمن يدخل إلى المكان، وتعطيه ما يريد من نقود وأوقات هانئة. ولأن ما جرى في الخارج هو استبدال استبداد باستبداد آخر، لا تجد نفسها مضطرة إلا لتغيير الشكل، فـ«تزيح المجاهدات اللاتي تعبن من النضال» وتأتي ببنات هوى أخريات، وتعطي المقهى اسماً جديداً، ويستمرّ ولاؤها لـ«ثورة الغرام» التي تعيش لها، ولأن كل شيء يبدأ من الحمام!

من الغريب أن نرى شيوخ «الإخوان المسلمين» في ذاكرة أبو شندي، موصوفين بالشهوة كمرض جيني! فيقدّم لهم البندقية كامرأة أثناء التدريب في بيروت - والأهم كون الإشارة دالة على الوارثين للبلاد في الربيع العربي حيث تستمرّ الدائرة المفرغة بين «الضابط الشيخ» و«الشيخ الضابط»!! الرواية تمضي بنعومة آسرة فوق حرير الجسد وتضاريسه :

«كن كلصّ يعرف أن غنيمته تناديه، حذار أن تترك قطعة فيَّ تعتب عليك، أو تغار من جيرانها، أيقظ الغيرة بينهن».

وما إن تستنيم إلى فتنة الشعر حتى ترتجّ أمام جأرة مهزوم، فتكتشف أنك ماضٍ إلى معاينة موتٍ متكرِّر، وهزائم ناشبة في الروح!

السيدة لعازر

سيرتان جديدتان لسيلڤيا بلاث

آدام كيرش

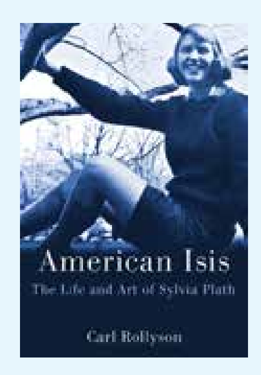
ترجمة - نوح إبراهيم

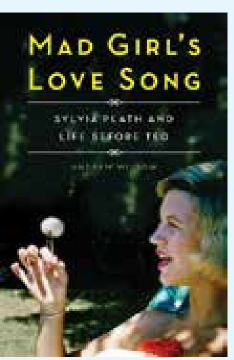
يصعب تصديق أنه لو لم تنتحر سيلفيا بلاث في عام 1963 في عامها الثلاثين، لربما كانت حيةً اليوم. ماتت العامَ الماضي منافستُها آدريان ريتش التي كانت تكبرها بثلاثة أعوام. ولكن كيف كان بإمكان بلاث أن تحيا لتسرّح شعراً رمادياً؟ لا يبدو انتحارها مصادفةً. تجبرنا في شعرها على أن نراه مصيراً وذروة: «المرأة اكتملت، يكتسي جسدها بابتسامة كمال، وهمِ الضرورة الإغريقي»، كتبت في قصيدتها «حافة» قبل موتها بستةِ أيام فقط.

تضفي بلاث على حياتها نوعاً من قابلية التأويل التي عادةً ما تنتمي للفن فقط. لا عجبَ، إذاً، أنه في الذكرى السنوية الخمسين لانتحارها، أراد كلٌ من كارل روليسون وأندرو ويلسون أن يضيفا شيئاً إلى الرفوف الممتلئة سلفاً بسيَر حياة بلاث، رغم أن أياً منهما لم يغيّر بشكل جذري تصوُّرَنا لحياتها وموتها. فالسيرةُ الذاتية بالنسبة لبلاث نقدٌ والعكس بالعكس.

لكن روليسون وويلسون يتبنيان مقاربتين مختلفتين تماماً لقصتها. روليسون، مثلما يقترح عنوان كتابه «إيزيس الأمريكية»، يرضخ تماماً لعملية الأسطرة التي بدأتها بلاث نفسها. إن كانت الإلهة المصرية القديمة إيزيس تبدو إشارة بعيدةً جداً، فإن الكتاب يبدأ بإشارة أخرى أكثر محليةً «سيلفيا بلاث هي مارلين مونرو الأدب الحديث». لا شك أن هذا الادعاء عبثيٌ بالطبع إذا أخذنا حياة المرأتين في الحسبان: مونرو عاشت حياة نجمة سينمائية غنية وشهيرة، بينما عاشت بلاث حياةً صعبةً ككاتبة ومدرّسة، دونَ أن تحقق أية شهرة حتى بعد موتها بسنواتٍ عديدة.

ولكن إن أخذنا في الاعتبار نوعَ العمل



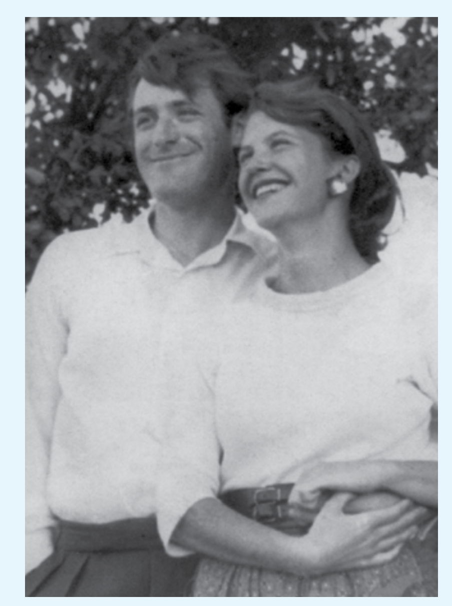


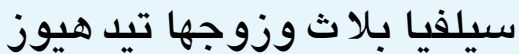
الذي قدّمته الشخصيتان في ثقافتنا، نجد في الأمر وجهة نظر. ليست مصادفة أن بلاث ومونرو عاشتا وماتتا قبل بزوغ الحركة النسوية للستينيات. كلتاهما كانتا ضحيتين لمجتمع ذكوري، وكلتاهما تحوَّلتا إلى رمزين مهمّين عند التفكير في نمط الحياة الذي تعيشه، أو لا تعيشه، النساء وفي أسلوب الإنجاز لديهن.

لذا من المخيّب أن روليسون لا يبذل الكثير من الجهد في المقارنة. كمؤلف سيرة حياة مونرو، يستطيع أن يشير إلى بعض المصادفات: تزوجت مونرو من آرثر ميلر في الشهر نفسه الذي تزوجت فيه بلاث من الشاعر الإنجليزي تيد هيوز. حلمت بلاث بمونرو ذات مرة - لكن هذه تبدو مجرّد مصادفات عشوائية. معظم كتاب «إيزيس الأمريكية» هو إعادة سرد للحكاية المألوفة الواردة في الكتب السابقة لسيرة حياة بلاث. نتتبع بلاث من طفولتها في ماساشوستس، وقد ربَّتها أمها بعد الموت المبكر لوالدها، ثم عبر دراستها الناجحة في سميث كوليج، محاولة انتحارها الأولى عام 1953، منحة كامبريدج التي قادتها إلى الزواج والانفصال عن هيوز، النوبة المتفجرة الأخيرة من الكتابة والتي أثمرت عن تُحفِ ديوان «الظبي»، ومن ثم محاولة انتحارها الثانية الناجحة، بالغاز، في شقتها في لندن.

سرد روليسون موجزٌ، رشيقٌ وموثوق، ولكنه نادراً ما يكون مدهشاً أو متعاطفاً بعمق، ويكاد لا يكون لديه شيء ليقوله عن عمل بلاث. هنا مخز نوعاً ما، لأن أحد الأجزاء الأكثر إثارةً للاهتمام في الكتاب هو اقتراح روليسون أن بلاث كانت بشكلٍ ما شاعرة عصر وسائل الإعلام وثقافة البوب. «بالنسبة لبلاث، كان على الجمهور أن يشهد ما يعنيه أن تكون سيلفيا بلاث»، يقول روليسون.

يلامس الكاتب هنا ما هو بالطبع أغرب شيء قيل عن بلاث ككاتبة، وخاصة ككاتبة شابة من جيلها: عدم اكتراثها الواضح بالتمييز المعتاد بين العامة والنخبة. والد بلاث كان مهاجراً ألمانياً، وكان لديها دافعُ الجيل الأمريكي الأول لتحقيق الإنجازات. لكنها غالباً ما عرّفت الإنجاز بمفاهيم تقليدية للغاية. بيعُ القصص والقصائد لمجلاتٍ من قبيل «مادموزيل» و«سيفنتين» بدا متماشياً مع الحصول على الدرجة الأولى في المدرسة والخروج مع الشبان الأكثر امتيازاً في جامعة ييل. المستشار الأدبي الأول لإليزابيث بيشوب كان ماريان مور، بينما كانت المستشارة





سيلفيا بلاث وزوجها تيد هيوز

الأدبية لبلاث هي أولايف هيغينز براوتي، وهي مؤلفة الكتابين الأكثر مبيعاً «ستيلا دالاس» و«الآن، أيها المسافر».

لا يبدو مصادفةً أن محاولتها الأولى للانتحار أتت مباشرةً إثرَ نجاحها في هذا المجال الأدبي-الاجتماعي النسوي التقليدي (الفوز بمسابقة وطنية لتصبح كاتبةً متمرنة لدى «مادموزيل» خلال الصيف). لا يستطيع أي من قرّاء «الجرس الزجاجي»، وهو الكتاب المستوحى من تجاربها في ذاك الصيف من عام 1953، أن ينسى المشهد الذي يُطلب فيه من إيستر غرينوود (أو الشخصية البديلة لبلاث) أن تتخذ وضعيةً معينة لأجل صورة فوتوغرافية وهي تحمل وردة ورقية: «أرنا كم يسعدكِ أن تكتبي قصيدة»، يقنعها المصوِّر. بقية حياة وعمل بلاث يمكن أن يُعتبرا استجابة لهذا الاقتراح السخيف والجنسي ضمنياً. «أفعل ذلك ويبدو الأمر جحيمياً، أفعل ذلك ويبدو الأمر حقيقياً»، ستكتب لاحقاً في «ليدي لازاروس».

تميل سيَر حياة بلاث بشكل طبيعي إلى التركيز على السنوات الست أو السبع الأخيرة من حياتها القصيرة. تلك كانت فترة قصائدها الأفضل، وزواجها من هيوز، الزواج الذي انهار باتهاماتٍ متبادلة امتدت أصداؤها لسنين.

لكن آندرو ويلسون يقنعنا في كتابه «أغنية حبِّ الفتيات المجنونات» أننا نستطيع أنْ نعرف بلاث والضغوط التي كوّنتها أكثر بالانتباه إلى «حياتها قبل تيد»، أي سنوات المدرسة الثانوية والجامعة.



عبر مقابلة عددٍ من أصدقاء بلاث وزملائها في الدراسة، وبمعاينة الأرشيف الاستحواذي الذي كوّنته والدة بلاث، أوريليا، استطاع ويلسون أن يركّز بدقة أكبر ممن سبقه على هذه الفترة من حياتها.

لكن هذه المقاربة تعاني من بعض الخلل؛ تنتهي السيرة بعام 1956، ولذا لا يمكن أن يكون الكتاب المرجع الوحيد لأي قارئ يتتبع سيرة بلاث، كما أن ويلسون يضمِّن العديد من التفاصيل التي اكتشفها ولكنها غير متعلقة بالموضوع (مثلاً، كل هدية تلقتها بلاث في عيد الميلاد منذ عام 1943: كريما الشوكولا، كتاب قواعد اللغة الإسبانية، قُفاز، زوجٌ من الزلاجات، ربطتا شعر...وكثير غيرها).

لكنه يمنحنا أيضاً ملاحظاتٍ مميزة. فويلسون الصحفي يشدِّد على الدورِ الحاسم للمال والطبقة الاجتماعية في حياة بلاث: كونها كانت ابنةً لأرملة، كانت حذرة تجاه كل قرش تنفقه بطريقةٍ جعلتها منعزلة في جامعة سميث الغنية. الحاجة إلى النقود أثّرت أيضاً على موقفها من الكتابة، إذ توجّب أن تكون مهنةً مثلما هي إلهام، وهذا ما يبرر اهتمامها بكتابة قصصٍ قابلة للبيع للمجلات.

الأمر الأكثر أهميةً أن تأريخ ويلسون لعلاقات بلاث المبكرة مع الفتيان والرجال يسمح للقارئ بالولوج إلى فترة مختلفة جداً من حياتها لفهم نظام الكبت والنفاق الذي عانت منه. كانت لبلاث شهية جنسية قوية شعرت تجاهها بواجب الإنكار والإخفاء باسم الفضيلة الأنثوية، حتى حين كانت تخرج في مواعيد لا تحصى مع رجال عدوانيين، بل وأحياناً هجوميين. الملاك المدمّر الذي تحوّلت إليه بلاث في أعمالها المتأخرة – «من الرماد أنبعث بشعري الأحمر وآكل الرجال كالهواء»- كان انتصارها الأخير على هذه التناقضات التي لا تُحتمل. ويلسون يذكّرنا لمَ النسويةُ هي السياق الضروري لفهم أعمال بلاث وتقبّلها، مثلما كانت الرومانسية سياقَ بايرون. جاذبيتها الدائمة كموضوع سيرة تقترح أن المسائل السياسية والنفسية التي تطرحها حياتها وأعمالها هي نفسها التي نشعر بواجب طرحها الآن.

*آدام كيرش هو كبير المحرّرين في صحيفة نيويورك ريبابليك ومحرّر في تابليت. أصدر مؤخراً ديوان «غزوات».
- عن النيويورك تايمز

الآخر لا يزال يبهرنا

بوشعيب الساوري

بحكم دراستها للأدب والثقافة الإنجليزيين، بشكل خاص، واطلاعها على الثقافة الأنكلوساكسونية عموماً، تنطلق الكاتبة المغربية ليلى أبو زيد في نصّها الرحلي «سبع سنبلات خضر» الصادر في طبعته الثانية عن بيسان للنشر والتوزيع والإعلام، بيروت، 2013. (الذي هو ثمرة رحلة قامت بها الكاتبة إلى لندن في سنة 1968م) من كونها تتملك معرفياً العالم التي ارتحلت إليه قبل فعل الرحلة، من خلال مقروئها، لكن ما إن يحدث التماس معه حتى تجد نفسها موضع انبهار وانفعال تجاه العالم الإنجليزي إنساناً ومجالاً، الأمر الذي يقودها إلى مراجعة معرفتها وإعادة معرفها بالآخر، انطلاقاً من العيان بدل المقروء والمسموع.

تؤكد الكاتبة في تقديمها للكتاب أنه يحاول تسجيل بعض الظواهر الحضارية المنهلة أثناء اللقاء الحضاري بين الأنا والآخر. إذ يظل اللقاء مع الآخر دوماً موسوماً بالمفاجآت التي تغذّي فعلَي الدهشة والانبهار. تقول: «ومع ذلك طبع لقائي بها الانفعال والدهشة ومتعة الاكتشاف.»، وبذلك يكون الانبهار عنصراً مؤسِّساً وباعثاً على الكتابة الرحلية باعتباره قائداً إلى المعرفة والاكتشاف. وقد تجلّى هذا الانبهار في انتظام ودقة الإنجليز في كل الأمور التي يخوضون فيها والتي تؤكد، بشكل ضمني، عجز الأنا عن مجاراة الآخر، ولعل ما يؤكد ذلك هو استحضار السحري والغيبي في إظهار انبهارها. تقول: «كأن الإنجليز يمسكون بعصا موسى أو بخاتم سليمان، كلما خاضوا في شيء جاء في منتهى الدقة والإحكام. أعمالهم، كل أعمالهم، تميّزها الجودة، كأنهم شعب من المهرة والمختصين أو كأن الإتقان من تعاليم السماء.». كما تندهش الكاتبة من الشرطة الإنجليزية التي كانت قد تكوّنت لديها صورة جميلة عنها من خلال صور رأتها في كتب تعليم اللغة الإنجليزية. حينما انتقلت إلى لندن صارت تلك الصور واقعاً منهلاً: «أية دنيا هذه التي يتحرك رجال الشرطة فيها بلا سلاح وتطبع علاقة الناس بهم بكل هذه الألفة؟».

وأبرز ما أثارها هو النظام السياسي البريطاني البرلماني الذي استفاضت في الحديث عنه على المستويين التنظيمي والتاريخي محاولة الإحاطة به من كل جوانبه في علاقته بما هو نقابي وإعلامي. ولعل أول ما يبهر فيه هو أن الدستور غير مكتوب بل عبارة عن أعراف متوارثة مستوعبة استقرت أسسها لكثرة ما التزم بها. وهي مصدر الحكم لدى الإنجليز.

على خلاف رحّالة القرنين الثامن والتاسع عشر إلى أوروبا، الذين كانوا ينطلقون من تصورات ثابتة عن الآخر باعتباره عدواً وكافراً ومهدِّداً، نجد ليلى أبو زيد تتسلّح بمعرفة الآخر من خلال ما قرأته في الكتب، وبشكل خاص الأعمال الأدبية التي مكّنت الكاتبة من القبض على أهمّ الخصوصيات الثقافية والسياسية والطبيعية عن الآخر، وبذلك تسبق المعرفة الرؤية: «كان لقائي بالمدينة التي أعرفها قبل أن أراها فقد كانت رأسي ما تزال مكتظة بنتاج أربع سنوات من دراسة دقائق هذه البلاد في كلية الآداب بالرباط.». لكن الكاتبة لم تكتفِ بما تعرفه، بل أرادت تعميق معرفتها بالإنجليز من خلال المعايشة وبشكل خاص انزواؤهم ودقّتهم في تنظيم الخدمات العامة تنظيماً محكماً. وقد أمكن الكاتبة التوقُّف عند مجموعة من الصور المميزة للإنجليز، فوقفت عند انزواء الإنجليز وعزلتهم وانطوائهم وعدم تدخُّلهم في شؤون غيرهم. وعنصريتهم المستترة التي لا يتمّ الكشف عنها. ودقّتهم وانتظامهم وحرية لباسهم وإقبالهم على التسوُّق بالإضافة إلى كونهم شعباً محافظاً.

ويتجلى الحسّ المعرفي في محاولة الكاتبة إيجاد تفسير لبعض الصور المقدمة عن الإنجليز.

وقد وجدت أن خضرة بريطانيا وبياض ثلجها تنبعث منهما إلى النفس السكينة والسلام، فليس غريباً، والحالة هذه، أن يكونا من أسباب برودة الدم الإنجليزية التي يضرب بها المثل.». وفي تفسيرها لعنصريتهم تقول عن بعض الطالبات الإفريقيات المنغلقات: «فأدركت أن انغلاقهن مبعثه العنصرية التي يجدن أنفسهن عرضة لها في المجتمع الإنجليزي.

اعتمدت في بعض المواقف أسلوب المماثلة الثقافية، كالمماثلة بين نهر التايمز ونهر النيل ونهر فاس من خلال تأثيرها على طبائع الناس وأمزجتهم، وبين القدّيس توماس بيكيت ورابعة العدوية، وبين حكايات كانتبوري وألف ليلة وليلة: «وقد وجدت حكايات كانتبوري تشبه ألف ليلة وليلة من حيث إنها حكايات شعبية قديمة ومتسلسلة. يعدّ راويها جزءاً لا يتجزّأ منها.».

اندهاش الكاتبة وانبهارها بإنجلترا لم يمنعها من النظر إليها بعين نقدية، فرغم إشادتها بمحاسن الإنجليز لم تتوانَ عن إظهار سلبياتهم، ولعل أهمها العنصرية التي يكنّونها للأجانب:وفي الختام لا بد أن ننوه إلى ابتعاد الكاتبة عن الخطاب العنيف تجاه الآخر واستبداله برؤية جديدة تهدف معرفة الآخر وتفسير خصوصياته بدل الهجوم عليه أو السخرية منه، مع حضور لحسّ نقدي موضوعي. وتجلّى ذلك في إقرارها بأنها لم تتطرّق في الكتاب إلا إلى ما يثير اهتمامها، مع الإقرار باختلاف صور لندن باختلاف الرحالين. وتعضد ذلك بعدم استنادها إلى ما هو مقروء بل باعتمادها أيضاً المسموع والمرئي في أحكامها عن الآخر.

فرانسواز ساغان صديقة ابنها الوحيد

مونا ليزا فريحة

لا تزال الروائية الفرنسية فرانسواز ساغان تشغل الوسط الأدبي في فرنسا بعد سبع سنوات على رحيلها. صحيح أن فرنسا لم تنس هذه الكاتبة الكبيرة والمشاغبة والمتمردة وصاحبة الفضائح التي رافقتها حتى أعوامها الأخيرة، لكن صدور كتاب «ساغان والابن» (دار ستوك – باريس) الذي وضعه ابنها دنيس ويستوف الذي بلغ الخمسين من عمره، أعادها إلى الواجهة من جديد.

لعلها المرة الأولى التي يستعيد فيها الابن الوحيد للروائية الفرنسية ذكرى حياته معها، أو لنقل حياتهما معاً. وقد كشف في الكتاب صفحات حميمة مجهولة من هذه الحياة: حياتها هي، وحياتهما معاً التي يحدّدها الابن بثلاثين عاماً، وأخرج إلى الضوء ذكريات جميلة وحوارات طالما دارت بينهما ولحظات مفعمة بالفرح كما بالحزن. شاء هذا الابن، وهو فنان ومصور فوتوغرافي، كتابة تحية لهذه الكاتبة الإشكالية التي قال عنها علناً: «كانت قدّيسة عصرية». وبدا الابن وفياً لأمه مثل الكثيرين من الأبناء، فراح يقدّس صورتها، هي التي رحلت في السبعين من عمرها ملقياً عليها ملامح الأمومة الحقّة، هي التي عرفت بمزاجيتها المفرطة وعفويتها وجنونها. إنها أم حقيقية، مُحبّة ومهمومة بتربية ابنها وتعليمه، إنها صديقة هذا الابن الوحيد، علّمته - كما يعترف - كيف يحب الحياة، وكيف يفرح ويحيا، علّمته حبّ القراءة والأدب والحرية والحماسة وعدم الخضوع.

وقد فاجأ الابن في كتابه هذا بعض الأقارب الذين كانوا يشكّون في تجرُّئه على وضع مثل هذا الكتاب وفي ظنهم أنه كثيراً ما كان يريد أن يعاتبها على بعض تصرّفاتها وسلوكها، لا سيما بعدما تكدّست ديونها الكثيرة في سنواتها الأخيرة. وقد تحمّل الابن كل ديونها التي بلغت نحو مليون يورو، وعمد إلى استيفائها من خلال إعادة نشر مؤلّفاتها التي تناهز الثلاثين، وهي كانت بمثابة الأرث الوحيد منها. إلاّ أنّ هذا الابن لم يسئ النظر يوماً إلى أمه على رغم كل ما اقترفت من أخطاء وفضائح أحياناً، فأسطورة هذه الكاتبة الكبيرة التي أدركها باكراً في طفولته ظلت تلاحقه طوال سنيّ حياته. لكنه بدا وكأنه يتمتع بمواصفات نادراً ما يعرفها الأبناء وكذلك ورثة الكتّاب من أبناء أو أقارب. شاء الابن أن ينتظر طويلاً قبل أن يعترف بما يملك من وثائق ومعلومات وتفاصيل مجهولة تحيط بحياة هذه الوالدة التي ليست كسائر الأمهات. ومعروف أن حياتها كانت عاصفة وحافلة بالكثير من الأمور والقضايا والأسرار إضافة إلى الحوادث التي تعرّضت لها والملاحقات القانونية والمساءلات. إلا أن الابن يفاجئ القراء بتوقّفه عند الأمور الإيجابية والسعيدة في حياة الكاتبة، فقد تمكّن عبر هذا الكتاب من أن يتصالح مع صورة والده بوب ويستوف، وهو ضابط أميركي مارس مهناً عدة بعد أن أنهى عمله العسكري، ومنها النحت والترجمة والإعلانات المصورة.

ويمعن الابن في وصف والدته بطريقة مرحة ولطيفة كأن يقول عنها: «بورجوازية هادئة ومرتاحة تقود سيارتها «الهوندا» صباحاً، وتتوجه إلى الغاليريات لتشتري لوحات لرسّامي المناظر الطبيعية من القرن التاسع عشر.. أما مساءً فتقوم بأمور عشوائية. إنها أمّ تعلّم ابنها معنى الحرية والكرم واللطف، ولا تمانعه في شيء سوى أن يكون شرطياً. عنها أخذ هذا الولد الخجل وتلك الابتسامة الصغيرة». ويتحدث عن وحدتها وعن خوفها من الوحدة وميلها إلى أن تكون دوماً محاطة بأناس يحبونها. ويصفها في انسحابها إلى عزلتها في بيتها الجميل في منطقة النورماندي الفرنسية، وكيف كانت تقرأ بعد الظهر مستلقية على كنبتها الوثيرة. ويقول الابن عن ذلك المنزل: «أحتفظ في ذاكرتي بصورة رائعة عن منزلنا، فهو كان مثل الصومعة الهادئة التي يؤمّها الزوار من كل صوب. كنت أشعر بأن كل زائر كان يترك شيئاً منه هناك بعد رحيله.» ويمعن في إلقاء أضواء على شخصيتها كأن يقول: «كيف يمكن وصف امرأة مميزة مثل فرانسواز ساغان؟ كيف يمكن تنكّر ذكائها ووضوح فكرها وعدالة نظرتها إلى الناس ومرحها وروح الفكاهة التي تحلت بها؟ كيف يمكن تنكّر خيالها وروحها المرحة وقدرتها على التفهُّم؟ وهنا أحب أن أركّز على هذه النقطة الأخيرة لأنها تحلّت بقدرة هائلة على فهم الآخرين من حولها وعلى فهم الإنسان عموماً في سياق من التعمُّق والوضوح في آن واحد. كيف لي أن أخبرّ عن شعورها الهائل حيال الصداقة والأصدقاء؟ كيف أتحدث عن التناقض في النظرة إليها، فهي هنا امرأة متحرّرة بعيدة عن الأخلاقيات والتقاليد، وهي هناك المرأة الرفيعة الأخلاق في تعاطيها مع شؤون المرأة والحياة.. ربما لأنها كانت الأشد تحرُّراً وجنوناً وتطرُّفاً واستقلالية في عصرها؟ وهي ما زالت رمزاً من رموز المرأة العصرية حتى أنها اصبحت في هذا السياق بمثابة أيقونة. (...) إني لأؤكد أن أمي لم تكن قادرة على فهم كيف يمكن لإنسان أن يكون شريراً أو بخيلاً أو أنانياً أو مدّعياً أو جباناً أو متعصّباً أو جشعاً! كل هذه الكلمات أو هذه الصفات لم تكن تتحمّلها، بل كانت تقول إنها قد تخنقها ولذا حمت نفسها منها».



يلقي هذا الكتاب أضواء جديدة على شخصية الكاتبة الفريدة والنموذجية فرانسواز ساغان، وهو يكتسب أهميته من كونه شهادة حية يكتبها الابن بصراحة وجرأة، كاشفاً فيها الوجه الآخر لها. وهو كتاب يجمع بين الاعتراف والسيرة والسرد الحميم والذكريات. وقد تكمن هنا - بالتحديد - فرادته الأدبية.

حدادٌ في زجاجة عطر

تؤسِّس الشاعرة المصرية جيهان عمر، في مجموعتها الشعرية الجديدة «أن تسير خلف المرآة» لمرثيّة طويلة، موزّعة، أو قل مفتّتةً، إلى اثنين وأربعين مقطعاً شعرياً قصيراً. المجموعة، التي صدرت مؤخراً عن دار العين بالقاهرة، تشتغل تقنياً على قصيدة النثر.. متكئةً على لغة أقرب ما تكون إلى اللغة



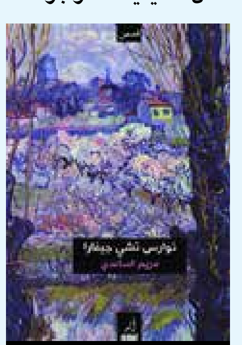
التداولية، من دون الإيغال في اللعب اللغوي.

التقشف المجازي مع الاقتصاد اللغوي يبدوان ملمحين رئيسين في المنتج الشعري. وبإلحاح، تستعيض الذات الشاعرة عن الصور الشعرية الجزئية بالصورة الكلية للقصيدة، بحيث تصير القصيدة هي المجاز لا السطر الشعري.

في هذه التجربة، تتحرك الذات الشاعرة مباشرة من واقعة الموت، موت الآخر القريب، شريك الوجود، لتستعيدها بأقل قدر ممكن من الإطناب العاطفي أو التداعي الذاتي الذي يسم القصيدة الغنائية.

تبدو الذاكرة بطلاً مطلقاً للقصائد.. فالذات محتشدة بفعل الاستعادة.وعلى جانب آخر، يتوهج حضور الأشياء، في قدرتها، كعلامات، على الإحالة إلى البعد الإنساني الكامن خلفها،، فتصبح الأشياء هي المحرّكة للحياة الإنسانية في غيابها.

حتى الموت يتم تعريفه أنثوياً عبر علاقة الذات الشاعرة بطلاء شفتيها: «الحداد أن لا أضع طلاء للشفاه».



المدينة تتقمَّص ساكنيها

«ثلج القاهرة»، عنوان مفاجئ، يحمل مفارقةً أولية، تجعل من العاصمة الحارة مكاناً للتجمُّد. هكذا منحت الروائية اللبنانية (لنا عبد الرحمن) نصَّها الجديد عنوانه المُفارق، مؤسسةً بالعتبة لنص ذاهب لغير المألوف، ولما يختبئ خلف الماثل. في هذه الرواية، التي أصدرتها دار «آفاق» بالقاهرة في 200 صفحة من القطع المتوسط. تُشيِّد صاحبة «أغنية لمارغريت» نصاً غرائبياً، لا يمكن بسهولة ردُّه إلى مدوّنة الرواية الواقعية. البطلة، «بشرى» تمر بتجربة غريبة، بين الواقع والحلم، بالحلول في جسد امرأة أخرى هي «نورجهان». منذ السطور الأولى للرواية، ومن دون مقدمات، تتأسّس ناصية الحدث الاستثنائي، حيث تخبرنا بشرى، بضمير المتكلم، أنها بالفعل شخصية ميتة.

عبر هذا التأسيس ستتحرك الرواية بالحدث محافظةً على جو شبحي غامض، وخيط بوليسي ينمو تدريجياً مع تصاعد وتيرة البحث عن حقيقة ما يحدث.

تتوزع الرواية على صوتين ساردين؛ فـ (بشرى) تتولى ناصية السرد بضمير المتكلم، بالتبادل مع سارد يحكي الشطر الأكبر من الأحداث بالضمير الثالث. وبينما ينحو خطاب بشرى نحو التأمل مشبعاً بلغة شعرية واضحة، فإن الخطاب الآخر يبدو أكثر عناية باللهاث خلف الحكاية. هكذا تتحقق البنية السردية في تراوح واضح بين خطابين.

العالم كلعبة افتراضية

«الآن أشعر بالبرد.. إنه يوليو.. درجة الحرارة حسب النشرات الجوية الرسمية تتراوح بين 35 و42، وحسب مؤشرات الحرارة في السيارات تتراوح بين 45 و 52، وحسب إحساس بعض الناس فهي تصل إلى 60، والبعض يسميها الجحيم.. لكنني أشعر أنه صقيع».

في مجموعتها القصصية «نوارس تشي جيفارا»، والصادرة مؤخراً عن (دار أثر) بالدمام، تلتفت القاصة الإماراتية مريم الساعدي إلى التفاصيل الدقيقة الهامشية، وللأشياء المهملة. الوحدة ملمح رئيسي في القصص الأربعين التي تنتظم المجموعة، حيث على الدوام، ثمة امرأة تواجه خواء العالم بالتواطؤ معه تارة، باللعب معه تارة أخرى، وبمحاولة مجابهته أحياناً. لسنا أمام قصص تقليدية، لا وجود



لحكايات بالمنطق الاتفاقي للحكاية، بل هي «حالات» شعورية تغزل الساردة تفاصيلها على مهل، من فتات الخبرة اليومية.

لغة الساعدي تجتهد لكي تبدو محايدة. في هذه القصص لا مكان للغة العاطفية المؤثرة، بل إن الساردة، ورغم أنها تتبنّى في أغلب النصوص ضمير المتكلم، إلا أنها تُحقّق نصّها في كل مرة وكأنها تتحدث عن شخص آخر.

البطلة، الخاسرة على الدوام، وغير القادرة على الفهم، تبدو كأنها تحيا واقعاً افتراضياً، كأن العالم بكل ما فيه يتحرك أثيرياً على شاشة كبيرة.

معجم الاستشهادات الوجيز للطلاب

صدر عن (مكتبة لبنان ناشرون) في بيروت كتابٌ جديد للكاتب الدكتور علي القاسمي، عنوانه «معجم الاستشهادات الوجيز للطلاب». ومعجم الاستشهادات كتابٌ تُجمع فيه الأقوال التي يقتبسها المتكلِم أو الكاتب لتعزيز رأيه،

من الكتب المقدّسة، والأمثال السائرة، والحِكم المأثورة، والأشعار المشهورة، والقواعد المتّبعة. وتمتاز هذه الأقوال، عادةً، بقصرها، وبلاغتها، وفخامة معناها. وتُرتَّب في المعجم طبقاً لترتيب معيّن بحسب موضوعها، أو قائلها، أو حروفها، أو مرجعها، أو تاريخها. ويمرّ تأليف معجم الاستشهادات بمراحل متعددة هي: جمع الاستشهادات من مختلف عصور تاريخ اللغة، ويجسّد معجمُ الاستشهادات خلاصةَ فكر الأُمّة، ومُثُلها، وقِيمها، ويستفيد منه الطالب، والكاتب، والمحامي، والخطيب، والقارئ المثقّف.

ويضمُّ «معجم الاستشهادات الوجيز للطلاب» ما يقرب من 5000 آلاف استشهاد موزّعةً على حوالي 700 موضوع، ومرتّبةً ألفبائياً. ورُتِّبت الموضوعات في هذا المعجم حسب حقولها الدلالية. أما الاستشهادات فقد رُتّبت تحت كل الموضوع ألفبائياً. وأُدرجت المفردات في الفهرس حسب حرفها الأوّل.

ببطن الأرض أحياء

«لا يقهر الموت إلا الحجر والكلمة» بهذه العبارة لصلاح عبد الصبور يبدأ حسن توفيق كتابه «عاشوا بعد الموت» الصادر عن دار جزيرة الورد بمصر، ويقدم فيه أربعين مبدعاً بقيت كلماتهم وعاشت بعد موتهم.

يبدأ حسن توفيق بعميد الأدب العربي طه حسين، الذي يسأله في حوار خيالي: أمازال المعنبون في الأرض يتعذبون، ويلاقون ما كانوا يلاقونه من فقدان لكرامتهم الإنسانية؟،



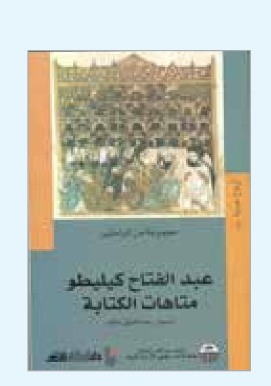
وينطلق من لحظة دخوله قاعة الاحتفالات الكبرى بجامعة القاهرة حيث يرقد طه حسين وكبار الأدباء والمسؤولين يتدافعون لإلقاء النظرة الأخيرة عليه. ومن هذه اللحظة يستعيد مواقف حياة وكتابة طه حسين وعلاقته بالتراث العربي والثقافة الغربية.

من بين شخصيات الكتاب عباس محمود العقاد، غازي القصيبي، وصلاح عبد الصبور نفسه الذي يفتتح ب،ه ويعود إليه، وبالطبع نزار قباني، الشاعر السعيد بالرغم من اختصام المختصمين حول شعره.

ويعتبر حسن توفيق أن الشعراء الذين قدّموا أكبر انقلاب في تاريخ شعرنا العربي هم روّاد الشعر الحر الذين ينتمون إلى جيل واحد من نازك الملائكة إلى بدر شاكر السياب ونزار وعبدالصبور،و كمال نشأت، وعلي بن سعود آل ثاني، ومحمد الفايز.

«متاهات» كيليطو

يضمّ كتاب «عبد الفتاح كيليطو: متاهات الكتابة» (دار توبقال، الدارالبيضاء،الذي نسّق مواده الناقد عبد الجليل ناظم، دراسات حول أعمال صاحب «الكتابة والتناسخ»، قام بها باحثون من جامعات مغربية وأجنبية، يتميَّزون بتعدُّد تخصُّصاتهم المعرفية (فلسفة، لسانيات، نقد أدبي، سيميولوجيا...)؛ إذ حاول، كلٌ من زاويته، الكشف عن الأنساق المتشابكة لقضية الكتابة كما تتمظهر في نصوص عبد الفتاح كيليطو، سواء أكانت النقدية أم كانت الإبداعية منها. وقد أجمعت دراساتهم على استحالة وضع أعمال كيليطو ضمن تصنيف أجناسي محدَّد. والظاهر أن فرادة كيليطو تكمن في هذه النقطة بالذات، إنّه يتجاوز الحدود الأجناسية المتداولة، ويؤسِّس لجنس أدبي فريد، وقد قال كيليطو مرة: «إنّ إحدى مهام الكاتب هي أن يتبنّى نبرة، ويحتفظ بها، ويجعل القارئ يتقبّلها».



تدور أعمال عبد الفتاح كيليطو حول المناطق المعتمة للأدب، فهو من طراز المؤلّفين الذين يحضرون في كتاباتهم بكيفية ملتوية وغير مباشرة.

«متاهات الكتابة» : شرحٌ مستفيض لتقنيات كتابة الحكايات بإبرة على موْق العيون، وخيط أريان الذي يحاول أن يرسم منعرجات ومنعطفات ناقد كبير اعتَبرَ على الدوام أنّ «الأدب يتغذى على الفرص الضائعة».

بين عقوبة النفي وعقوبة العنف

يتناول مؤلّف «النفي والعنف في الغرب الإسلامي» (دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء) للباحث والأكاديمي المغربي الدكتور حميد الحداد، دراستين جديدتين تطمحان إلى تفكيك منطق الاستبداد الذي ساد خلال فترة العصر الوسيط، تنرجان ضمن سياق تجديد الكتابة التاريخية سواء من الناحية المنهجية أو من ناحية المواضيع.

تشمل الدراسة الأولى «عقوبة النفي»، التي يبحث الدارس في تعاريفها، وأسبابها السياسية والمذهبية والاقتصادية والاجتماعية، و«طبقات» من طالهم عسفها من حكام ووزراء وولاة وأدباء وفقهاء وقضاة ومتصوفة وفلاسفة، و«المجالات» المكانية التي أبعدوا إلى أصقاعها.

تتطرّق الدراسة الثانية لـ«عقوبة العنف» من خلال كتاب «الصلة» لابن بشكوال الذي عاش في فترة مضطربة عرفت كل أشكال المكائد والمؤامرات، وتركِّز على مظاهرها الدموية من سجن، وتصفية جسدية، وا غتيا ل ، و تمثيل (ا لمُثْلَةُ) ، وذبح، والمسوغات التي أفضت إليها..

كتاب «النفي والعنف في الغرب الإسلامي» هو سجل أركيولوجي معرفي ونقد تاريخي لاذع لطريقة «المراقبة والعقاب» لميشيل فوكو. يبرز لنا الكتاب غياب العدل والإنصاف وثقافة التسامح، وسيادة النظام الأوتوقراطي في الغرب الإسلامي، الذي سعى حكامه بكل الوسائل إلى ترسيخ الهيمنة والبطش والتسلّط والإكراه.

تجلِّيات الحب وآلام الحرب

صدر مؤخراً عن دار النهضة العربية (بيروت) للكاتبة مروة كريدية كتاب «عواصف النسيان».

وتظهر من خلاله قدرتها على استقصاء النفس البشرية في أعمق صورواقعيتها عابرة إلى الروح بتجلّياتها، كما تعرض واقعية المجتمع اللبناني المتشرذم الذي دمرّت الحرب الأهلية أبناءه، وحوّلتهم إلى تجمُّعات طائفية لا تأبه إلا بالمصالح الجالبة للمفاسد.



وفي الرواية يتداخل الشعري بالتاريخي وبالجغرافي، وتتقاطع مستويات شعرية عدّة؛ فالشعرية لا تتبدّى فقط من خلال جمالية اللغة التي تنحو نحو المجاز في أماكن كثيرة، بل تتجاوز ذلك إلى شعريات أخرى. شعرية المكان، والزمان، والرؤية.

حيثيات المكان حاضرة بقوة، حيث تتناثر تفصيلاته من خلال تنقُّلات أشخاص الرواية في السكن من مدينة إلى أخرى. تأتي الأحداث في إطار تاريخي يمثِّل تلك الانعطافة شديدة البروز في جسد التاريخ اللبناني؛ حيث يتناول القسم الأول بداية الحرب اللبنانية أواسط 1975 وحتى الاجتياح الإسرائيلي للبنان أواسط 1982.

بينما يتناول القسم الثاني الفترة ما بين عامي 1987 و1989 وصولاً إلى ما بعد اتفاق الطائف الذي انتهت بموجبه الحرب الأهلية حيث لا تزال الفروقات موجودة بعد عشرين عاماً، ولا تزال عملية الوحدة الوطنية صعبة المنال.

ثمّة علاقةٌ مثيرةٌ وعميقةٌ جداً بين عبارة الخليل بن أحمد الفراهيدي الشهيرة: «الرجال أربعة: رجلٌ يدري ولا يدري أنه يدري، فذلك غافلٌ فنبّهوه. ورجلٌ لا يدري ويدري أنه لا يدري، فذلك جاهلٌ فعلّموه. ورجلٌ يدري ويدري أنه يدري، فذلك عاقلٌ فاتبعوه. ورجلٌ لا يدري ولا يدري أنه لا يدري، فذلك أحمق فاحذروه» وكتاب بروفيسورِ تاريخ الاقتصاد في جامعة بيركلي الأميركية وبيزا الإيطالية، كارلو سيبولا: «القوانين الجوهريّة للغباء البشري».

القوانين الجوهريّة للغباء

حبيب سروري

ظهر هذا الكتاب الصغير الحجم بالإنجليزية في طبعةٍ محدودة في 1967. رفض سيبولا ترجمته لأنه اعتقد أنه سيفقد قيمتَهُ بلغةٍ أخرى. قبل موافقته- قبيل سنوات من مماته عام 2000 - على ترجمتهِ إلى الإيطالية، لِيُصبح شديد الرواج فيها. ثم تُرجم العام الماضي إلى الفرنسية، وأصبح فيها اليوم شديد الانتشار أيضاً.

من هو الأحمق، أي: الغبي؟

هو من لا يدري أنه لا يدري، حسب رأي الفراهيدي. تعريفٌ دقيقٌ صائب، لكنه معرفيٌّ بحت، صعبُ الفحص والقياس كما أتوقّع.

تحلو الإشارة هنا إلى العبارة الجميلة العميقة الشهيرة للرجعيّ الكبير الذي ناهض الثورة الفرنسية بضراوة، جوزيف دوميستر: «من لا يفهم، يفهم أفضل ممن يفهم خطأ!» التي تُفضِّل بجدارة الجاهلَ على الغبي!...

لسيبولا تعريفٌ آخر أكثر عمليّةً ربما. يلاحظ سيبولا أوّلاً أن الإنسان حيوان اجتماعي، يعيش متفاعلاً مع الآخرين في شبكة علاقات دائمة، يُؤثر عليهم ويتأثر بهم. يُؤدّي ذلك إلى منافع أو خسائر اقتصادية أو نفسية، إلى كسبٍ أو ضياعٍ للطاقة أو الوقت...

مثل الفراهيدي، يضع سيبولا الإنسان في أحد أربع شرائح. فهو غافل، أو قرصان، أو ذكي، أو غبي:

«إذا قاد تأثيرك على الآخر إلى منفعتهِ (أو منفعة مجموعةٍ بشريّة تتضمّنُه) وإلى خسارتكَ في الوقت نفسه فأنت غافل. إذا قاد إلى منفعتك وخسارتهم فأنت قرصان. إذا قاد إلى منفعتكم معاً فأنت ذكي. وإذا قاد إلى خسارتكم معاً فأنت غبي».

يستخدمُ سيبولا في كتابه صبغةً أكاديمية: يضعك في محور السينات، ومن تتفاعل معه في محور الصادات الذي يتعامد مع محور السينات على الورقة كصليب، لتحتلّ الشرائح الأربع مواقع المربعات الأربعة التي تتقاسم الورقة.

في ضوء تكرار موقعك في مربعات هذا الرسم البياني، انطلاقاً من شبكة تفاعلاتك مع الآخرين، فأنت إما غافل، أو قرصان، ذكيٌّ، أو غبي، ذكيٌّ يميل إلى القرصنة إذا اقتربت كثيراً من مربع القراصنة، أو قرصانٌ يميل إلى الغباء، أو قرصانٌ «نظيف»: أي مقدار كسبك من تفاعلك مع الآخر يُساوي تماماً مقدار خسارته (في الحالات غير «النظيفة» يكون الكسب أقلّ أو أكثر من الخسارة)، وهكذا دواليك...

يهتمّ كتاب سيبولا بالشريحة الرابعة أساساً: شريحة الأغبياء. يضع خمسة قوانين جوهريّة يتمحور حولها الكتاب، تُحدّدُ طبيعة هذه الشريحة، وتُجلي خطورتَها، كونها أمّ كلِّ بلاوي البشرية.

يلاحظ سيبولا أوّلاً، في ضوء دراسةٍ ميدانيّةٍ أو من وحي التجارب التاريخيّة، أن نسبة هذه الشريحة كبيرةٌ جدّاً، هائلة... مثل معظم الباحثين الذين يرون اليوم أن لكلِّ صفات الطبيعة الإنسانية مرجعاً جينيّاً آتياً من التاريخ التطوريّ الدارويني للإنسان، يؤكّد سيبولا أن الغباء إرثٌ جينيٌّ في الأساس.

قد يصرخ البعض عند سماع ذلك، ويتّهم الدراسةَ بالنزعة النخبويّة أو الفاشيّة أو العُنصريّة. لكن القانون الجوهري الثاني فيها يمنع ذلك تماماً، ويدعم وجهة النظر الجينيّة أيضاً. منذهلٌ جداً هذا القانون لأنه ينصّ، كما أشارت دراسة سيبولا، على أن نسبة الأغبياء متساوية في كل الشعوب، وفي كل الفئات الاجتماعية عمّالاً أو فلاحين كانوا أم أساتذة جامعات أو حائزين على جوائز نوبل، كما لاحظَتْ دراسته...

تُنوّه الدراسة بعد ذلك إلى غموض شريحة الأغبياء وصعوبة سبر اتجاهات سلوكهم: لا يمكن للعقلاء استيعاب حياة الأغبياء والتناغم معها. يُذكّرني ذلك بحكمةٍ صينية تقول: «الأحمق من ينظر لأصبعك عندما تؤشر له بها نحو القمر!».

إذ يستطيع العاقل مثلاً استيعابَ وإدراكَ واستشرافَ سلوك

القرصان لأنه يخضع لآليّةٍ عقلانية، ولبرنامج معروف مسبقاً يبحث عن الكسب الأنانيّ. لكن لا يمكن التفسير العقلاني لما سيقوم به الغبي وتلافيه مُسبَقاً أو الدفاع عن النفس ضدّه أو الردّ عليه، لأنه لا يخضع غالباً لاحتمالاتٍ منطقيّة أو لبرنامجٍ عقلاني.

لعل مقولة آينشتاين: «ثمّة شيئان لا نهائيّا الكبر: الكون، والغباء الإنساني. لكني لا أمتلك القناعة المطلقة فيما يتعلّق بلانهائية الكون»، ومقولة تشارلز ديكنز: «يستطيع المرء أن يواجه ما يريد، إذا ما تسلّح بالغباء والمقدرة على الهضم»، شديدتا التعبيرية في هذا المضمار.

ولعل لذلك أيضاً، كما لاحظتُ، يلجأ بعض الماهرين من لاعبي الشطرنج عندما يلعبونه مع برنامج كمبيوتر يوشك على هزيمتهم، بإرباكه في لحظةٍ ما والانتصار عليه أحياناً بفضل أدائهم لِنقلةٍ «غبيّة» نسبيّاً وغير خطيرة في الآن نفسه، لم يتوقّعها البرنامج، العقلانيّ جدّاً، الذي يوجّه نقلات الكمبيوتر!... يُساعد ذلك أحياناً على تغيير مجرى المباراة بالفعل، ويُذكّر أيضاً بقول تشيلر: «ضد الغباء، حتّى الآلهة تحاربُ عبثاً!»...

تُلاحظ الدراسة أن العقلاء، بما فيهم الأذكياء والقراصنة، يُقلّلون دوماً من تقدير دور الأغبياء، يتعاملون معهم براحة بال، ولا يستطيعون الإدراك المسبق للخطورة الناجمة عن سلوكهم.

ذلك خطأٌ فاحش لأن القانون الخامس الرئيس في دراسة سيبولا ينصّ على أن الغبيّ أشدّ خطورةً من القرصان. هو (أي الغبي) أخطر الشرائح الأربع دون منازع!... فإذا كان أفراد المجتمع كلّهم قراصنةً «نظيفين» مثلاً، لما هُدِرت ثرواته، أي: لكان بدون خسائر، لأن خسارة هذا الفرد نفسها مكسبٌ لذاك. لكن الخسائر الناجمة عن سلوك الأغبياء، لا سيّما إذا كانوا في قيادة الحكم والجيش، لا يمكن تقديرها مسبقاً، ولا حدّ لفداحتها غالباً... ناهيك عن أن الأغبياء تمكّنوا دوماً طوال التاريخ من احتلال مواقع قيادية في رأس السلطات والجيوش، مما سبّب كلّ محنات وكوارث البشرية.

هم أيضاً دوماً الأكثر ثقةً بصوابهم وبأنفسهم! تؤكّد ذلك تجربةٌ قام بها باحثانِ أميركيان، بعد موت سيبولا، تتلخّص في توجيه قائمةٍ محدّدة من الأسئلة كامتحانٍ في مجالٍ ما، لِشرائح مختلفة من الناس.

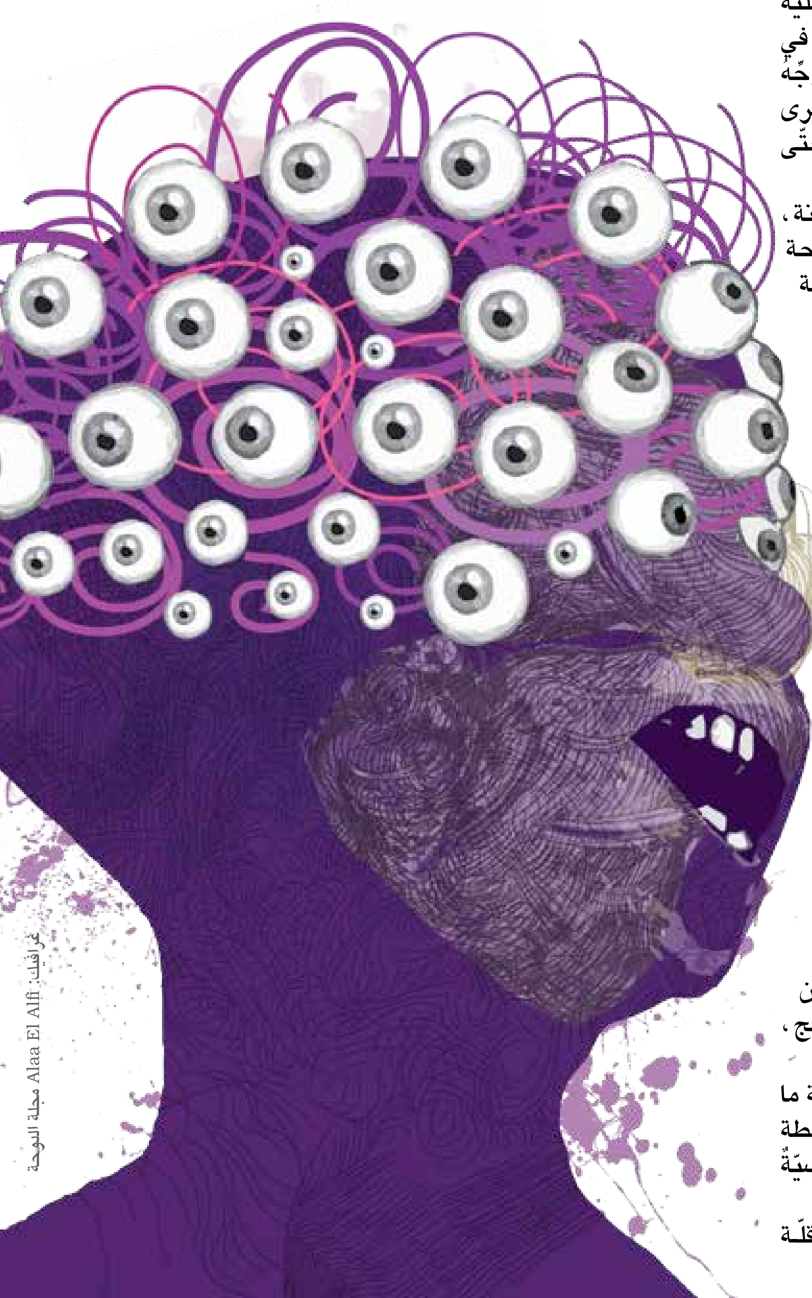
نتيجة التجربة: «من لا يدرون أنهم لا يدرون»، كما يقول الباحثان بالحرف الواحد، ليسوا فقط أسوأ من يجيب على هذه الأسئلة، لكنهم أيضاً أكثر من يعتقد، قبل رؤية نتائج الامتحان، أن إجاباتهم صائبة. في حين أن تقدير الأذكياء الذاتي لِصحة إجاباتهم، قبل رؤية النتائج، أقلّ ثقةً بالصواب!...

خلاصة القول: في ضوء القانون الخامس، ليس ثمّة ما هو أهمّ من الحذر من الأغبياء. عرقلةُ وصولِهم إلى السلطة واتخاذ القرار، وتقليص تأثيرهم على حياة الشعوب قضيّةٌ مصيرية، ذات أهميّةٍ حاسمةٍ مفصليّة...

فما يُميّزُ الدول المتطوّرة عن الدول المتخلّفة ليس قلّة نسبة الأغبياء فيها بالمقارنة بالثانية (النسبة ثابتة واحدةٌ في الاثنتين)، لكن كون نسبتهم في الدوائر الفاعلة والمؤثّرة والحاكمة فيها أقل من الثانية بكثير...

ففي الدول المتخلفة والمتدهورة تتزايد نسبتهم في السلطة بشكلٍ ملحوظ، بجانب نسبة فصيلةٍ فتّاكةٍ جدّاً: «القرصانات ذات الميول الغبيّة» التي تتكاثر هناك بشكلٍ خاص كما لاحظت الدراسة أيضاً، حيث تلعب الانقلابات العسكرية والتوريث العرقيّ والدين دوراً خاصّاً في تنمية ذلك، كما لعبت الدور نفسه في الدول المتقدّمة قبل نهوضها عقب الثورة الصناعية...

تتناغم هذه النتيجة كثيراً مع مقولة الفراهيدي شديدة العمق والروعة، لا سيما كلمته الأخيرة: «فاحذروه!» التي تُكثّف كلّ دراسة سيبولا (الممتعة جدّاً قبل كونها مفيدةً جدّاً!)...


غرافيك: Alaa El Alfi مجلة الدوحة



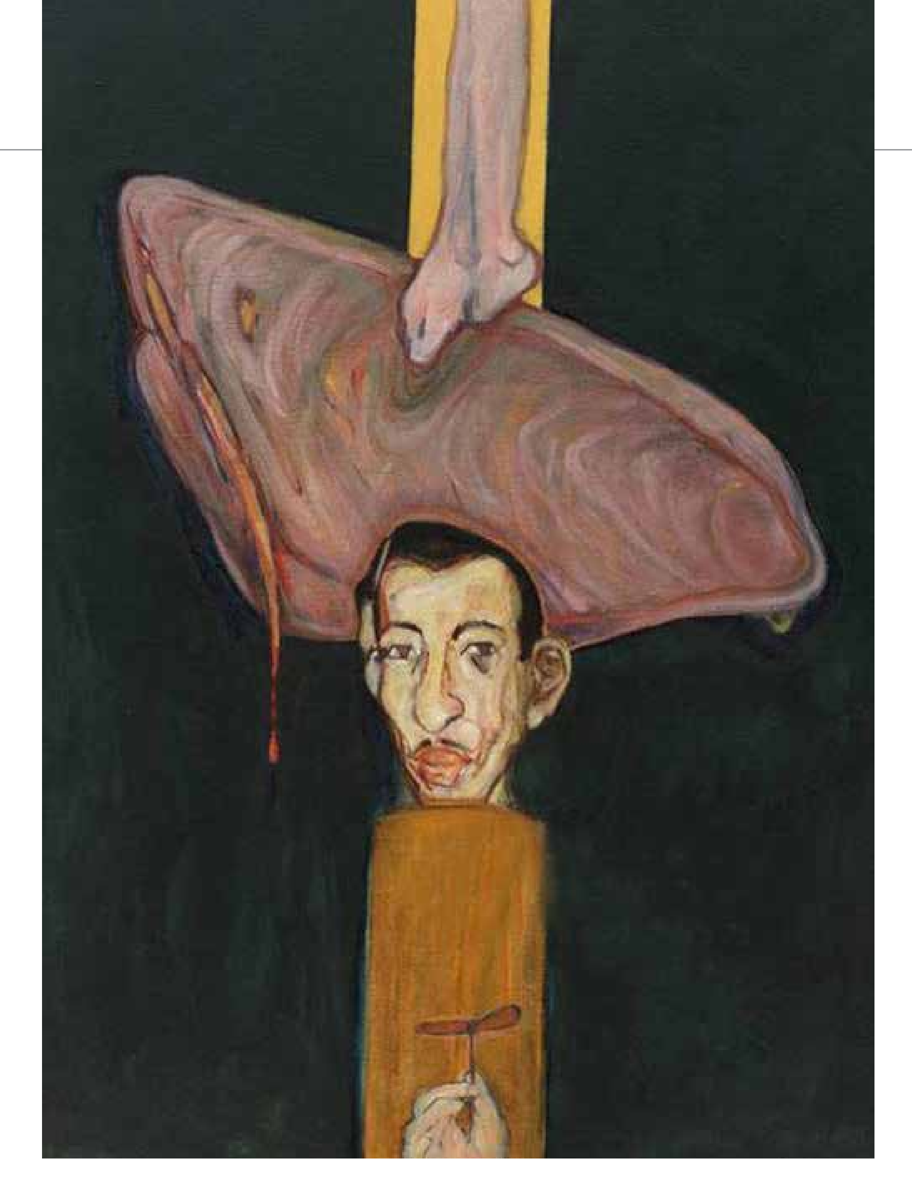
مروان قصّاب باشي..

روحٌ تخُطّها ريشة الرسّام

بيروت - محمد غندور

يطلّ التشكيلي السوري المشهور عالمياً مروان قصّاب باشي مرة أخرى على الجمهور اللبناني في مركز بيروت للمعارض على الواجهة البحرية لوسط بيروت مع باكورة أعماله غير المعروفة (1962– 9721) التي تُكشَف للجمهور العربي للمرة الأولى.

قبل مغادرته إلى برلين منتصف خمسينات القرن الماضي والاستقرار الدائم فيها، أنجز مروان، في دمشق، مجموعة كبيرة من الأعمال الفنيّة الموزَّعة على الرسم والتصوير والنحت، ونال بعضها جوائز عدة منها، جائزة النحت الأولى في معرض الربيع في دمشق عام 1956، وجائزة كارل هوفر للرسم عام 1966.



لاحظ النقّاد آنذاك موهبة لافتة لدى الفنان الشاب، تُرجمت بأعمال لاقت استحساناً وانقساماً في الآراء حولها. ولكنه في برلين صقل موهبته عبر التواصل مع رموز ثقافية غربية، والتعرُّف إلى مدارس فنية مختلفة.

وأراد مروان أن تكون العاصمة اللبنانية نقطة انطلاق هذا المعرض الذي يستمرّ حتى 27 أكتوبر تشرين الأول المقبل، ومن ثم سينتقل بعدها إلى عواصم عالمية منها باريس ومدينة بورتو في البرتغال، وإلى النمسا وغيرها من المتاحف العالمية.

يتضمن المعرض 44 عملاً زيتياً، إضافة إلى الأعمال المائية والتخطيطات الأولية لتلك الأعمال الفنية التي تعبِّر عن مرحلة هامّة ونادرة أثبتت الأيام فرادتها الفنية والإنسانية بعد مرور أربعة عقود ونصف عليها.

تطوّر عمل مروان على مدى رحلة فنيّة طويلة، كانت الإعادة خلالها تعني التطوّر، ولطالما كانت جزءاً من التدرّج الحذر لا بل الاستكشاف الجادّ للروح البشرية بجميع جوانبها من أفراح وأتراح.

وبما أن لوحاته، التي لا تُقَدّر بثمن، نادراً ما كانت تُعرَض، فلم تصل أخبارها إلا إلى القلائل. ولدى مقارنة أعماله بين الستينات والسبعينات من جهة، والأعمال الأخرى تبدو للوهلة الأولى وكأنها غير مألوفة أو غريبة، وتختلف بشكل دراماتيكي كما لو خَطّتها ريشة رسّام آخر.

تفضح الأعمال الأولى لمروان، انحيازه إلى الإنسان الحرّ والمناضل، وتركيزه على الوجوه؛ فهي مرآة البشر وفاضحة أسرارهم.

الوجه في لوحات الفنان السوري المولود في دمشق عام 1934، هو الجسد والحياة والروح، وما يدور حوله من أفكار وثقافات. يرسم وجوهاً صارخة وحزينة وضخمة وصغيرة ومرحة وباكية وغريبة ومشوهة وضاحكة. الوجة في أرقى تجلّياته هو انتصار الألوان على قسوة الحياة بالنسبة إلى مروان.

وبدا اهتمام مروان بالإنسان موضوعاً رئيساً لأعماله، منتصف ستينات القرن الماضي بلوحة حملت عنوان "امرأة وعصفور" نفّذها عام 1956، وفيها يصوّر سيدة يقف على ذراعها عصفور، يبدو منها رأسها وجذعها، فوق خلفيّة بنفسجية مشوية بتوشيحات برتقالية، وقد عالج المرأة والخلفيّة، بأقلّ ما يمكن من ألوان الأزرق والبنفسجي، مؤكّداً على الرأس الذي، بالكاد، أشار إلى ملامحه.

يتشكّل عالم مروان الفنّي من البشر ومن طبيعة الأشياء الصامتة ومن المناظر الطبيعية الداخلية. ومن هذه الموضوعات القليلة والقريبة والبسيطة جداً يشيّد مروان محيطه الفني. أشياء شحيحة لكنها شمولية كالتنوُّع الذي لا ينضب. والطبيعة مثال على ذلك.

والملاحظ في الأعمال المعروضة مدى الغربة فيها؛ فمروان فنّان أراد الابتعاد عن الوطن لتصبح رؤيته أوضح وأشمل، ولإشعال الحنين في عالمه الداخلي؛ فهو يعيش غربته الجميلة ويخبرنا عنها في لوحاته وأعماله.

واللافت في باكورة أعماله، أنها تُورّط الناظر اليها، وتفتح المجال أمام عشرات الأسئلة بدءاً من الكون، مروراً بالإنسان والطبيعة، وصولاً إلى الغربة والفرادة في تقديم الأعمال.

بات مروان اليوم فناناً مرموقاً وشخصية معروفة. ترى اسمه في باريس، ولندن، وبيروت، وعمّان، ورام الله، خصوصاً في برلين، مرتبطاً بعالَم تصويري، على رغم تنوّعه. ركّز، لعقود وبشكل شبه حصري، على الملامح البشرية، أو بالأحرى الرّأس، حيث تميّزت بتنوّعات لا متناهية مشبعة بنتائج تصويريّة واكتشافات مدهشة.



رحل عن عالمنا الفنان النحّات عبد الهادي الوشاحي عن عمر يناهز الـ76 عاماً بعد رحلة صراع طويلة مع المرض ليترك فراغاً كبيراً في الحركة التشكيلية المصرية. وعبد الهادي الوشاحي من الفنانين الذين يمتلكون خصائص ومكونات الفنان الحقيقي، فهو يتعامل بمهارة ناشداً الدقة والصرامة مع أشكاله التي تنطوي على حسّ إنساني محض مؤكداً على تلك الصبغة الشخصية التي لاتنفصل عن أسلوبه في المعيشة أو طريقته في النظر إلى العالم فنجد أعماله تحمل طابعه، لنجد أنفسنا أمام فنان يسعى دوماً للتعبير عن ذاته ولديه من الوفاء لشخصه ما يجعله أميناً على الرسالة الفنية الخاصة به.

أحلام فكري

عبدالهادي الوشاحي:

الفنان والإنسان القيمة والقامة

ومن خلال نظرة متأملة لبعض أعماله بما تحمله من كل القيم الجمالية ومنها (البرد، شهيد، دنشواي، الدراجة، الحصان، الحمامة، البومة، عازف العود، محاولة توازن، القفزة المستحيلة، الشقيقان، المسيح، إنسان القرن العشرين، الكوكب، الصرخة) وفي كثير من الأعمال الأخرى نراه مستخدماً خامات متعددة مثل (حديد - جرانيت - رخام - برونز - خشب).

والوشاحي نحّات أصيل يرفض أن تُنَفَّذ أعماله في خامات غير نبيلة كالجبس أو البوليستر.. قرر أن ينفِّذ منحوتاته في خامة نبيلة ورائعة لينة وصلبة في الوقت نفسه وهي (النحاس) بأن يشكل تماثيله بالطرق على ألواح النحاس كقطع منفصلة، ثم يجمعها معاً حول نقطة ارتكاز حرة،.... لقد تعلم الطرق على النحاس من أستاذه الفنان الكبير جمال السجيني الذي كان أبرع من يشكِّل النحاس.

وهكذا أضاف عبد الهادي الوشاحي رؤيته الفنية الجديدة والجريئة والمتمرِّدة على بانوراما النحت المصري المعاصر تاركاً بصمة متفردة تخصّه وحده، ونلاحظها في أعمال تلامذته الذين تأثروا به وبأسلوبه.

وأعمال الوشاحي لا تختلف في جوهرها، لأن الفنان هو مصدر هذا الجوهر الذي يحمل فلسفته في الحياة. وأعماله تحمل في مجملها عناصر تؤكِّد على أسلوب الفنان المميَّز كالخط الحاد الذي ينشأ من خلاله زوايا متداخلة، وتنطلق أشكاله من القاعدة رأسياً وأفقياً باحثة عن الحرية وفي حركة دائرية مرتبطة بحركة الكون والوجود لتنطوي على أكبرقدر من الحياة.

ومن يعرفون الوشاحي الإنسان عن قرب مثل تلاميذه الذين أتى معظمهم من محافظات مصر، وكان يمدّهم بكل ما يحتاجون من أدوات، ويشاركهم مشاركة إنسانية في الطعام والشراب، لم يشعروا قط بتلك الغربة المعتادة، فلم يتعلّموا منه فقط النحت كمادة أكاديمية، بل تعلّموا من أستاذهم ومعلمهم أسلوب حياة..

ولأنه كان أستاذي في أول سنوات كلية الفنون الجميلة فقد لمست فيه كل هذه الصفات، فيبدو لمن لايعرفه، للوهلة



امام تمثاله (طه حسين) فى مرسمه

الأولى، أنه شخص ذو طبع حاد فهو لا يحب أن يخلط الجد بالهزل، يكره الكذب والكذاب، وعندما يضحك ترى ضحكة طفل فيكتسي وجهه بملامح البراءة، يحترم ذاته بشدة، يحترم مواعيده، وكان يعجب بالطالب الجادّ الموهوب الذي يحمل رؤية أو بداية مبشِّرة، وكان يشجِّعه بصدق وإن استلزم ذلك توبيخه على الإهمال أو عدم الالتزام بالمواعيد أو التقصير في حق العمل وعدم إتمامه بالصورة التي ينبغي عليه إنهاؤه بها بجانب التأكيد على ضرورة تأمُّل الأشياء بعمق، خاصة تأمُّل الفنان لأعماله هو شخصياً. حينها يصبح تأمُّله ضرباً من الملاحظة observation، فالأهواء والتخيلات لا تكفي دون نظام مادي صارم ودعامة قوية يستند اليها الفنان لكي تتبدّى حرِّيته فالقانون الأسمى للابتكار هو أن المرء لايبتكر إلا حين يعمل.

ويحكي الوشاحي في أحد اللقاءات، أن وفاة والدته وعمره 4 سنوات قد أثّرت بشكل كبير في نفسه، ما جعل لوالده أثراً كبيراً في تشكيل شخصيته، حيث ساهم والده في حبه للفن من خلال الكتب التي كان يجلبها له لقراءتها. ومن خلال قربنا من شخصية الفنان فإننا لا نبذل مجهوداً واضحاً حين نتأمَّل أعماله مستفسرين عن شخصيته التي تتجسَّد في خلفية الذاكرة لتعطي لنا مزيداً من الوقت للاستمتاع بأعماله وعدم الاستغراق أحياناً في محاولة اختراق ذلك الغموض النبيل. حقاً إن درجة تعاطفنا مع العمل

الفني لتتزايد حينما تكون لدينا بعض المعلومات عن تاريخ حياة صاحب العمل الفني، فالموضوع الجمالي هو الكفيل وحده بأن يكشف لنا عن وجه صاحبه، أو أن يضعنا وجهاً لوجه أمامه بطريقة مباشرة.

ويرى بعض فلاسفة الجمال أن مثل هذه الألفة مع الفنان خطر كبير على عملية التذوّق الفني نفسها، لأنها قد تصرفنا عن العمل الفني نفسه، ولعل هذا ما عناه أحد علماء الجمال حينما كتب يقول: «إن الإدراك الجمالي ليزداد نقاء حينما يقتصر على الشعور بحضرة الفنان، دون أن تكون لديه معرفة سابقة بشخصه».ومعنى هذا أن وجه الفنان ينكشف من خلال ذلك الحضور الجمالي الذي ينطوي عليه عمله الفني بأسلوبه الخاص وتعبيره الشخصي.

ويرى الناقد الإسباني (راؤل شقاري فيري) أن أعمال الوشاحي بكتلها الصرحية تشكّل بلاغة وعضوية ومعمارية وكونية مثل أجزاء في النحت المصري القديم، وأحياناً تتّسم أعماله بالدائرية في تناغم وفخامة النحت الإغريقي، كما يمكن القول بأن الفنون التعبيرية لحضارة قديمة لبلد ما تتشكّل من خلال الوشاحي في أعمال غاية في الحداثة بكل أبعادها مؤكِّدة عالميَّتها.

ذكر الفنان الوشاحي أن حلم السفر إلى الخارج، للاستزادة علماً وفناً، ظل يداعبه بعد تخرُّجه في كلية الفنون الجميلة بالقاهرة قسم النحت عام 1963، إلى أن تحقّق الحلم مع أولى رحلاته لأوروبا عام 1965. ومن وقتها تكررت زياراته لها، وامتدت فترات إقامته في كل من إيطاليا وإسبانيا إلى أن حصل على درجة الأستاذية من أكاديمية سان فرنانو للفنون الجميلة بمدريد عام 1978، وعاد بعدها إلى القاهرة حاملاً معه خبرة مستفيضة، ودراية واعية بمجريات الحركة الفنية العالمية، والتطوّرات التي ألمّت بها. يعرف متابعي الحركة الفنية المصرية الفنان عبد الهادي الوشاحي (1936) بوصفه نحّاتاً مبدعاً، وأستاذاً للنحت بكليات الفنون الجميلة بالإسكندرية والقاهرة، لكن الذي لا يعرفه كثيرون أنه كان أول مصري يجرؤ على تقديم البرفورمانس. وترجع عدم المعرفة لسببين: أولهما القصور في تسجيل الأحداث الفنية لدينا وقت حدوثها، وهي عادة ما زالت تحدث عندنا، وعلينا التخلص منها، وثانيهما أن الفنان الوشاحي بطبيعته يتحرَّج - تواضعاً - من إحاطة نفسه بترويج دعائي لما يقوم به.

ويقول الفنان يسري القويضي إن الفنان الوشاحي قد دُعِي للاشتراك في الجناح المصري ببينالي فينيسيا عام 1980، ضمن مجموعة من الفنانين كان منهم الفنان حامد ندا، والفنانة منحة الله حلمي، والفنان عمر النجدي الذي رأس المجموعة بوصفه قوميسير الجناح. وذكر الوشاحي أن الدعوة وصلتهم قبل موعد الافتتاح بشهرين، فلم يكن هناك وقت كاف لإنجاز عمل جديد، لذا قدَّم تمثالاً كان جاهزاً لديه يعبِّر فيه عن الإنسان المقهور كما تخيَّله في القرن الحادي والعشرين (التمثال مقام حالياً في ساحة المدخل الرئيسي لدار الأوبرا المصرية بالجزيرة)، ولكن الوشاحي الذي كان الحماس يتّقد في داخله، لم يكن مقتنعاً باختصار اشتراكه بتمثال واحد فقط، واختمرت في ذهنه فكرة تقديم عمله في جملة متكاملة تتلاءم وتتماشى مع التطورات الحداثية وقتها.

أضمر الوشاحي نيَّته تقديم برفورمانس، ولم يخبر أحداً بتلك النية، وعقد العزم على مفاجأة الجميع، فشرع على الفور بتصنيع وتجهيز معدّات العرض بالقاهرة على نفقته الخاصة، وحزمها في أربطة حملها (وزناً زائداً) اصطحبه معه على الطائرة إلى إيطاليا.

وسيدرك القارئ مدى صعوبة ومشقة إعداد مستلزمات العرض، إذا ما علمنا أنه اشتمل على قفص ليس له مخرج هيكله من الألمونيوم (طول 2 متر، عرض 1 متر ارتفاع 1 متر)، وقضبانه مواسير بلاستكية داكنة اللون. لقد أخذ الفنان كل تلك المكونات مفكّكة، وقام بتجميعها داخل الجناح المصري. ووضع داخل القفص كرسياً ليجلس عليه وبجواره منضدتين على هيئة مكعبين من الزجاج، رصّ عليهما بضعة أشياء مما يحتاجها الإنسان العصري (معجون أسنان، فرشاة أسنان، آله حاسبة، تليفون أحمر، دفتر شيكات، ماكينة حلاقة، كولونيا، كتب ومجلدات، نسخة من الجرائد اليومية التي تصدر خلال أيام العرض، ومجلات بلغات مختلفة، قنينة نبيذ، كأس) كما عرض داخل القفص لافتات كتبت باللغات العربية والإيطالية والإسبانية والإنجليزية نصت عباراتها على الآتي: «ممنوع الدخول»، «ممنوع الانتظار»، «ممنوع الخروج».

جلس الفنان داخل القفص، ومعه الأشياء التي ذكرناها، وحرص على بثّ شريط مسجّل لسيمفونية البطولة (إرويكا) لبتهوفن لتكون مصاحبة للعرض، وبحيث تتداخل مع السيمفونية بالتبادل أصوات مُسَجَّلة من الشارع المصري لضجيج المشاة والسيارات ونداءات الباعة....، وذلك حتى يحقّق الفنان رابطاً بين الجانبين المحلي والعالمي.

وكي تكتمل الصورة وضع الفنان، على بعد تسعة أمتار من القفص، عمله النحتي الذي صوَّر فيه إنسان القرن الحادي والعشرين المنكسر، وربط - رمزياً - بين القفص والتمثال ببصمات باللون الأحمر لكفّيه وقدميه طبعها على الأرض بطول المسافة الممتدة بينهما، مما يعطي الانطباع بأن الإنسان إذا مشى على كفّيه وقدميه خارجاً من القفص فسيقوده طريقه إلى حالة الضياع والانكسار التي عليها إنسان القرن الحادي والعشرين.

استرعى هذا البرفورمانس انتباه زوّار البينالي، وقوبل بتقدير وإعجاب، ونجح في إيصال موقف ووجهة نظر فنان مصري تجاه اعتماد الإنسان المعاصر في حياته اليومية على مستلزمات المعيشة الجديدة التي استحدثتها التطورات التكنولوجية، وبأنها السبب فيما سيصل إليه الإنسان من حالة انهزامية منكسرة.

مع استحسان العمل في فينيسيا، إلا أنه لم يُشَر إليه في مصر، وتمَّ تجاهله تماماً، رغم أن ما قدّمه الفنان هو جزء من المشاركة الرسمية لمصر، وللأسف خلت طبعة كتالوج البينالي الأولى من الإشارة إلى العمل، ويرجع ذلك في تقديري، إلى أن الوشاحي فاجأ الجميع بما قدَّمَه بعد موعد طباعة الكتالوج، الأمر الذي تداركته إدارة البينالي في الطبعة الثانية، فأشير إلى العمل وصورته كذلك.

وكان من بين أسباب ذلك الصمت والتجاهل، خشية القوميسير ومسئولي وزارة الثقافة من تعرُّضهم لهجوم من



التيار التقليدي المحافظ الذي ساد الحركة الفنية في مصر وقتها، ورفض مؤيديه لكل ما هو جديد تحت زعم أنه جهد عبثي، لا يمتّ إلى الشخصية والأصالة المصرية بصِلة.

لقد كان هذا الاستقبال الفاتر - أو قل ذلك الإغفال - سبباً في قتل الحماس وتثبيط الهمة، لذلك لم نر أو نسمع عن أعمال برفورمانس أخرى للفنان الوشاحي أو غيره من الفنانين. ورداً على سؤالي: لماذا لم تقدم أعمالاً أخرى من فن البرفورمانس؟ أوضح الفنان الوشاحي أنه أساساً نحّات يتعامل مع الكتلة والفراغ، ولذا كرَّس كل جهده ووقته واهتمامه في هذا الاتجاه، وأن البرفورمانس الوحيد الذي قدَّمه فرضته ظروف اقتناعه بأنه أنسب الوسائط للتعبير عن وجهة نظره وموقفه كمصري تجاه الإنسان، وما يجري من حوله من تطوُّرات، ورغبته في تقديم هذا الفكر في قالب يتماشى مع الاتجاه العام للحركة الفنية العالمية وقتها.

تلك كانت بداية البرفورمانس في مصر، إلى أن ظهر جيل جديد من الفنانين في ظل مناخ أكثر لوحاته مسطحات بارزة من النحاس.. الإضافة الجديدة هي تنفيذ تماثيل مجسَّمة ومفرغة من ألواح انفتاحاً على تسعينيات القرن العشرين وأوائل القرن الواحد والعشرين، فأخذ قلة منهم بأسلوب البرفورمانس وسيلتهم للتعبير الفني البصري.

وُلِد الوشاحي، بحسب المعلومات المتوافرة عنه بموقع قطاع الفنون التشكيلية، في التاسع من نوفمبر 1936، وتخرج في قسم النحت بكلية الفنون الجميلة عام 1963، وحصل على درجة الأستاذية من أكاديمية سان فرناندو للفنون الجميلة بمدريد عام 1978.

عمل معيداً بقسم النحت بكلية الفنون الجميلة، منذ تخرجه، ثم مدرِّساً للنحت بالكلية ذاتها منذ 1978، وتنقَّل في حياته بين مصر وإيطاليا وإسبانيا. وشارك في العديد من المعارض المصرية والدولية، والعديد من البيناليهات منها بينالي الإسكندرية الدولي الرابع 1961، وبينالي الإسكندرية الخامس 1963، كما شارك في بينالي باريس الدولي الرابع 1965، وبينالي أبيثا الدولي الثاني 1966، و المعرض العالمي للنحت في الهواء الطلق - إسبانيا، ومعرض في ميلانو 1971، 1972، بينالي الرياضة الدولي في الفنون الجميلة برشلونة، مدريد سنوات 1971، و1975، و1977، وبينالي فينسيا الدولي العام 1980، كما شارك في معرض ومؤتمر النحت الدولي بأوكلاند وسان فرانسسكو عام 1982 بالولايات المتحدة الأميركية، وكان آخر سمبوزيوم نحت شارك به كان سمبوزيوم أسوان الدولي الثالث عشر للنحت 2008. وفاز بوسام مجلة بورتريه، كما حصل على لقب سلطان النحت الطائر، ومن أهم المعايير التي وضعتها المجلة للحصول على هذا الوسام أخلاقيات هذا الفنان، حيث عاش طوال حياته مستغنياً بإبداعه وفنه عن العالم أجمع وعن كل ما يهبط به إلى ثقافة الانبطاح، حيث ظل صاحب هيبة كبيرة هي «هيبة الأستاذ الجليل»، كما أنه صاحب مدرسة متميزة في النحت بعد الفنانَيْن محمود مختار، وجمال السجيني، وهي مدرسة النحت الطائر.

الوشاحي فنّان ونحّات مصري ذو شهر عالمية. من أبرز أعماله تمثال أكبر من الحجم الطبيعي للدكتور طه حسين من البرونز، يبلغ طوله ثلاثة أمتار دون القاعدة التي وُضِع عليها، وتقتني مؤسسة «الأهرام»، ومتحف الفن الحديث، والمتحف الحربي، ومتاحف بإيطاليا وإسبانيا ودار الأوبرا المصرية عدداً من أعماله، وتم تسجيل اسمه في موسوعة كامبريدج البريطانية كأحسن نحّات دولي لعام 2001.



الظل
مادُمتَ في الظلِّ
لنْ ترى الشمسُ بهاءَك
فتُبلغَ عنكَ القناصين
أيـها الطائر الحزين
الجـريح ...

التصوير والقصيدة

بحرٌ واحدٌ يعيش بقلبين

أنيس الرافعي

في معرضه الجديد الموسوم بـ «شعرغرافيا»، الذي احتضنهُ مؤخراً «رواق معهد سرفانتس» بمراكش، يبتكرُ الفنان المغربي لحسن الفرساوي أرضاً مشتركةً بين الكتابيّ والبصريّ، ويوجِّهُ دعوةً مفتوحةً لثلة من الشعراء الكونيين والعرب والمغاربة من أجل الإقامة بين أعطاف لوحاته.

صحيحٌ أنّ تلك «الأرض المشتركة» طرحت على الدوام مفارقةً جوهريةً، أساسُها المعرفي أنّ المسموع لا يمكن وضعهُ برمَّته في كلمات، في حين يمكنُ للمرئي أن يخلق صورة. ذلك لأنّ أصلَ الصورة بديهي، بينما أصلُ الكلمات مفقود.

أو بتعبير بديل: الصورةُ تتمتعُ بقوة الأصل، بمزية الفورية، وتهبنا الرؤية المباشرة. أما الكتابة فغامضة الأنساب، أثرها مؤجّل على الدوام، وتمنحنا في خاتمة المطاف رؤيا غير مباشرة، استعارة عن العالم وليس صورة موضوعية عنه.

غير أنّ الفنان لحسن الفرساوي يقفزُ عن هذا الاختلاف الصوري، ويصوغُ في اشتغاله الجديد أعمالاً ذات رؤية جمالية استضمارية، يتعالقُ ويتآزرُ فيها التصوير والقصيدة من دون أن يمتثلا لمعيار حاجب، كما لو أنهما بحر واحد يعيش بقلبين اسمهما: المدّ والجزر.

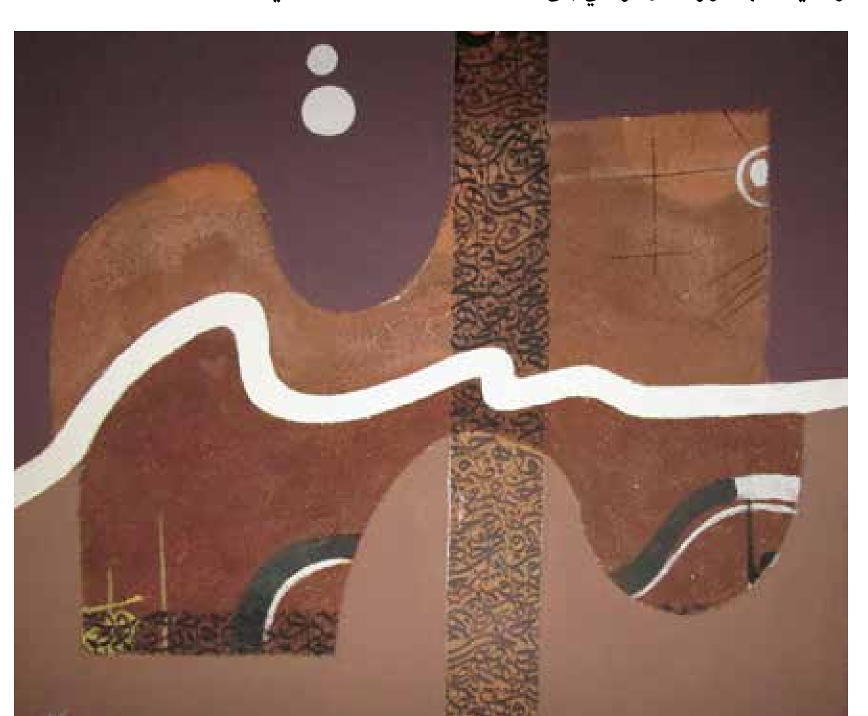
فالشذرات الشعرية المنتقاة لكل من (بودلير، رامبو، بورخيس، ماياكوفسكي، آخماتوفا، النفري، الحلاج، ابن عربي، محمود درويش، بدر شاكر السياب، سعدي يوسف، محمد علي شمس الدين، أحمد المجاطي، محمد بنيس، جميل عبد العاطي...) ليست مجرَّد «وسائل فوق لغوية»، كما أنّ العلامات التصويرية (الخطوط بمختلف أنواعها وأشكالها، والسطوح بشتى أيقوناتها السوريالية والعجائبية) ليست مجرَّد «وسائل فوق تشكيلية»، بل هما سبيكة واحدة تتجاوز السطح الاعتباطي و«منطق الجوار» إلى العمق البنيوي و«منطق المحايثة».

إذن، هي أعمالٌ تعيدُ قراءة المصير المشترك بين التصوير والقصيدة، لأنّ فلسفة لحسن الفرساوي الفنية تفتّ من عضد «ذريعة صفاء النوع»، وتترجم تمثُّل الذات المبدعة للعالم عبر الرموز التي تنتقل من الصورة إلى علامة لهذه الصورة.

يقول جاك دريدا: «إنّ الأثر الذي لا ينمحي ليس بأثر»، وبالتساوق مع مغزى هذه المقولة، يفقد الحرف وهو ينطقُ شعراً في لوحات الفرساوي أجروميته، يتحرَّرُ ويتحلَّل من قواعده وضوابطه الكاليغرافية، يغدو مفردة تشكيلية حرة وطليقة، بمقدورها أن ترتقي إلى «مقامات» و«مواقف» أخرى، ثم تندثر في «ظلمة الباطن» بفعل نفورها من «سطوع الظاهر».

الظلمة ذاتها، هي التي تصيرُ معادلاً مجازياً للصمت الرهيف والآسر، الذي يمكن أن تلتقطه العين الثالثة للناظر، وتسمعه عينه الباطنية. نعم، هذا ما يقترحهُ علينا لحسن الفرساوي، وتلكَ وصفتهُ الناجعة لمقارعة واقع صلد وعالم أصم أضحى فيه كل شيء يسير بالمقلوب: أذنٌ ترى، وعينٌ تسمع.

إنّ لحسن الفرساوي في معرض «شعرغرافيا»، وهو يبحث عن «جغرافيا ثالثة» بين كل من الكتابيّ والبصريّ، يجدِّد النظر والمساءلة في ذلك السؤال الحارق، الذي كان قد طرحه صاحبُ «هسيس الهواء» الشاعر الفرنسي برنار نويل: «ترى، هل تعرفُ اليد التي ترسمُ يأسَ اليد التي تكتب؟».



فال فراي

القاهرة الجائعة

عـن القاهرة وتفاصيلها أقيـم معرض فني احتضنه «أتيليه أليكسـاندر» بمدينــة فينتر تـور، المتاخمة لمدينة زيوريـخ الألمانية. المعرض اختزل أربعة شـهور قضاها الفنان السويسري فيرنر فال فراي في القاهرة، بين مرسمه في جزيرة القرصاية (إحدى جزر النيل)، ومسكن آخر وسط البلد، فشكَّلا نقطتي انطلاق مسح عبرهما جغرافيا المدينة الهادرة بكل أبعادها: المعمارية، والتاريخية، والبشـرية، والنفسـية... ليعود بعدها إلى بلده يلتقط الجواهر من خلال ما التقطته عدسته، وما سجَّلته ذاكرته.

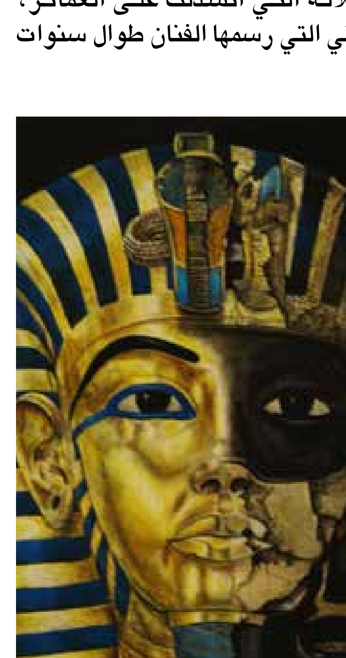
يوسف ليمود

أربعة شهور تُحسَب لا بالأيام، بل بعدد الخطوات والأنفاس: حركة لا تهدأ ونهم في تسجيل التفاصيل بلغة فنية مشفَّرة وغنية بالدلالات، حس معرفي هائل، وكينونة ملتحمة بروح المكان وروائحه. وإلى جانب الفوتوغرافيا الآسرة التي تجعلنا نقف مندهشين أمام المناظر والتفاصيل، وكأننا نتعرف إليها للمرة الأولى، احتوى المعرض عشرين لوحة موزَّعة بين الواقعي والتجريدي.

من الناحية الشكلية، ما كان لفنان انشغل طوال مشواره الفني الطويل بتجسيد الواقع من حوله، وانتقاد ما يدور في كواليسه، ألّا يسحره الأفق الملحمي لأسطح القاهرة المرشّقة بأطباق الساتالايت (الدش). والحال أن هذا الانبهار بملحمة السطوح وأطباقها، والتعامل معها فنياً، جاء ليصبّ، على المستوى المفهومي إلى جانب المستوى الشكلي، في صميم الهمّ الفني والمشروع الذي يعمل عليه هذا الفنان منذ سنوات طويلة والذي بلغ أوج رمزيته وبلاغته في رسم المباني الشاهقة التي تحت الإنشاء، بصروح السقّالات التي تحزّمها والقماش الشبَكي المنسدل عليها والذي يخلق غلالة من لا وضوح في الرؤية تثير السؤال عما يُخَبّأ وما يدور خلف هذه الستائر الحضارية.

من هذا المنطلق المفهومي يُثار التساؤل عمّا تعنيه صفوف الأطباق العشوائية واللانهائية في سماء القاهرة، ما تحمله عبر الأثير من صنوف الميديا المسيّسة والمعلومات المحسوبة والتسليات وبرامج الترفيه المنوّمة، مما يشكّل أدمغة الملايين من البشر «جوعى المعلومات، جوعى التسلية...» حسب العناوين التي وضعها الفنان على لوحاته.

الغلالة التي انسدلت على العمائر، والمباني التي رسمها الفنان طوال سنوات

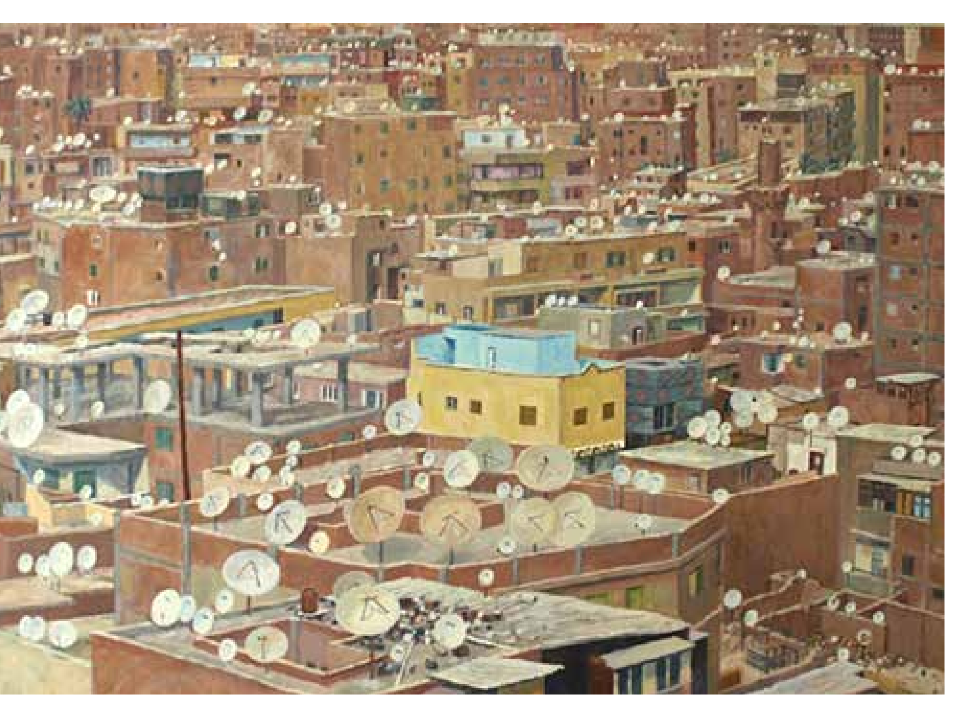


عديدة في مشواره الفني، صارت هنا أطباقَ الأسطح القاهرية، وهي نفسها الاهتزاز الأثيري لتكتّلات العشب وتكوينات الطبيعة التي صوَّرها الفنان على جزيرة القرصاية العائمة كقطعة حياة بدائية في قلب نيل القاهرة، وسط كوارث إسمنتية ترتفع وتحجب الأفق من حولها، وهي نفسها ليل المدينة الهائل الذي لا تنجح لمبات الشوارع في إضاءته، مكتفية بتوليد كتلة ضبابية حولها تستسلم لكثافة الليل وجثامته، وهي نفسها سحابة الغاز المُسيل للدموع التي يجري في قلبها الثوريّ بكمامته، وتخفي من خلفها حشداً من الجنود المدججين بالسلاح «الجوعى للحرب» حسب عنوان اللوحة.

قد نتساءل في هذا الصدد: ما الذي يضيفه تنفيذ اللوحات الواقعية رسماً بالفرشاة والألوان، في وجود الفوتوغرافيا؟ لكن أعمال فيرنر فال فراي تجنّبنا هذا الجدل الإشكالي، ذلك أن أهمية فعل الرسم قائمة، في بعض اللوحات، على انصهار التكدّس والزخم القاهري في بوتقة التجريد، الذي يجسّد البعد الإيقاعي في أسلوب الفنان في أبهى تموّجاتها. كما يظهر هذا البعد أيضاً في عدد من المجسَّمات المركّبة من أشكال



يفكّر في نفسه كموسيقي أكثر من كونه رساماً مصوراً





خشبية صغيرة الحجم وملوّنة، تبدو وكأنها أوركسترا من آلات موسيقية مبعثرة في الهواء، أو أكواريوم عائم في الفراغ. وجدير بالذكر هنا أن فيرنر فال فراي يفكّر في نفسه كموسيقيّ أكثر من كونه رساماً مصوراً.

بين الواقعي والتجريدي، تولد أفكار هذا المعرض دلالات وإحالات منها ما يعود إلى العمق التاريخي، إذ تصور إحدى اللوحات المعروضة حائطاً فرعونياً تحت قدم تمثال رمسيس الثاني، وتربطه بالواقع الثوري المصري الذي عاش الفنان بعض أحداثه أثناء إقامته الفنية. فالحائط المنقوش بالرموز والكتابات الهيروغليفية، يسيل عليه رسم جرافيتي بالأحمر لمينا دانيال الذي دهسته الدبابة في أحداث ماسبيرو المؤلمة. وثمة لوحة أخرى من أرشيف فيرنر فال فراي تعود إلى عام 1980، تصوّر القناع الذهبي الشهير للملك توت عنخ آمون وقد أصيب نصفه بالتحلُل والتفسُّخ، بينما نصفه الآخر كما هو من ذهب. واللوحتان، رغم أن أكثر من ثلاثين عاماً تفصل بين تاريخ إنجازهما، تشتركان في جمعهما بين عالمين نقيضين: الضحية والفرعون، التحلل والخلود.

في لوحة أخرى ممسوسة بحسّ سريالي رهيف، كانت في الأصل صورة فوتوغرافية التقطتها عدسة الفنان، تصوّر رجلاً يحمل خبزاً فوق رأسه، ويقود دراجته في ظهيرة مزدحمة وسط الشارع المصري، في اللوحة حذف الفنان الرجلَ من الصورة وترك قفص الخبز طائراً في الفضاء، رامياً ظله كسجادة من العوز على أرض مدينة جائعة للحياة.

«بينالي ڤينيسيا»

غاليري العالم الجديد

رشا عدلي

ما إن يُنطَق اسم فينيسيا حتى تذعن الأذن إرهافاً للسمع، فكل ما تأتي به هذه المدينة من أخبار تشبهها في أناقتها وجمالها، ولِمَ لا وهي المدينة العريقة التي تصدرت دوماً الحركة الفنية منذ مئات السنوات؟ وها هي تحتضن أعرق معارض الفنون في العالم والذي يقام على أرضها مرة كل عامين بدون توقف منذ عام 1895، بينالي الفنون التشكيلية الـ 55 الذي افتتح للجمهور الربيع الماضي، ويواصل حتى 24 من نوفمبر/تشرين الثاني القادم. يلاقي المعرض هذا العام إقبالاً شديداً لتزامن الموسم الصيفي مع إقامة المعرض، فليس هنالك أجمل من أن تذهب لمشاهدة إبداعات فنية في جندول يتأرجح بك، ويثير فيك تارة دهشة وتارة بهجة في جداول مائية تضيق بك حيناً، وتتّسع في الكثير من الأحيان.

يتكوَّن المعرض من أجنحة لدول يبلغ عددها 88 جناحاً ومعارض فردية وجماعية لـ 158 فناناً وفنانة من 37 دولة يشتركون بـ 4500 عمل فني، ويُقام على هامش البينالي حوالي 47 حدثاً ثقافياً متنوعاً كالندوات، والمؤتمرات، وحلقات البحث، ومناقشات لإصدارات البينالي، وكذلك الحفلات الموسيقية، ويشارك فيه الكثير من الدول العربية على رأسهم مصر التي تعتبر من أوائل الدول العربية المشاركة في بينالي فنيسيا، ويرجع تاريخ اشتراكها إلى عام 1938. وتمّ اختيار جناحها ضمن عشرة من أفضل الأجنحة المشاركة. وقد شاركت مصر بإبداع فني يحمل اسم «خزائن المعرفة» للفنانَيْن الشابَّيْن (خالد زكي، ومحمد نبوي). ومن الدول العربية الأخرى تشارك لبنان، والعراق، والإمارات، وسورية التي يعرض في جناحها 17 فناناً من إيطاليا ومن دول البحر المتوسط معرضاً «حراً» بعنوان أكثر جاذبية وهو «الفن يا صديقي العزيز». ويوجد أيضاً عشر دول تشترك في البينالي للمرة الأولى منها البحرين، والكويت، والفاتيكان بمعرض جاء من وحي «سفر التكوين» تحت عنوان

من أعمال الجناح المصري في البينالي

«في البدء». وهناك أيضاً معرض جماعي لفنانين من السعودية، وفلسطين. وقد تنافس الفن العربي بشدة هذا العام، ولاقى استحسان الكثير من الجمهور، وربما كان يؤخذ عليه أنه في الكثير من الأحيان كان هناك تغليب العنصر الوطني على العنصر الفني، وبالرغم من كل هذا هناك الحدث الأكثر ترقُّباً في الأوساط الفنية وهو المعرض الفردي لفنان صيني من أشهر فناني التشكيل في العالم اليوم وهو الفنان (إي واي واي) الذي يبلغ من العمر «56» عاماً، وهو ليس رساماً فقط بل نحّاتاً ومعمارياً وفوتوغرافياً ومؤلفاً موسيقياً ما جعل البعض يطلق عليه لقب دافنشي القرن نسبة إلى فنان إيطاليا الشهير ليوناردو دافنشي صاحب اللوحة الأشهر (الموناليزا) والذي كان يجيد كل تلك الفنون. وترجع شهرة الفنان الصيني (إي واي واي) إلى إبداعه المتميز في فنه الذي ينتمي إلى ما بعد الحداثة، وأيضاً إلى الدور السياسي البارز الذي يقوم فيه بمعارضته للنظام السياسي الذي يقوم على حكم الحزب الواحد الشيوعي، ويفرض نظام رقابة مُشَدَّدة على كل أشكال التعبير. وقد مُنِع الفنان نفسه من مغادرة البلاد لمدة عام، ودخل السجن لمدة 81 يوماً بتهمة التهرُّب من الضرائب، قضى الفنان فترة سجنه في نحت ستّ منحوتات خاصة له سوف يقدمها في معرضه الفردي، وسيشارك في جناح ألمانيا بعمل عن الزلزال الذي وقع في الصين في 2008.

تحية إلى كاميل بيسارو

في مدريد، وتحديداً في متحف تيسن بورنيميستا، أقيم مؤخراً معرض لأحد أشهر فناني الانطباعية (كاميل بيسارو 1830 - 1903) الفنان الفرنسي الذي توفي في بداية القرن الماضي. وتضمّ جدران المعرض حوالي تسعة وسبعين عملاً، بما فيها المجموعة الخاصة به، والتي قام برسمها في نهاية حياته مستخدماً فيها ألوان الطيف. ومن المعروف عن الفنان أنه أكثر فناني الانطباعية سخاء عكس فناني الانطباعية الأكثر شهرة والأكثر تفرُّداً مثل مونيه، ورنيوار، وغيرهما إنكان يهتم لأمر التلاميذ ليرسي قواعد الانطباعية في أذهانهم. ولا يتوانى عن تقديم يد العون والمساعدة، حتى إن فان غوخ صرّح أكثر من مرة بفضل بيسارو عليه. جاء ترتيب أعمال الفنان في المعرض بشكل زمني أي وفق الأماكن التي عاش فيها الفنان، وقد خُصّصت غرفتان في المعرض للوحات التي رسمها في أخر حياته، التي خصَّصها لرسم الريف، حيث أمضى معظم حياته وهو يرسم الريف والمناظر الطبيعية لفرنسا. وكعادة النهاية المحتومة لمعظم التشكليين أصابه مرض ما بعينيه في أواخر حياته، لذلك كان من الصعب عليه أن يخرج بفرشاته وألوانه إلى الهواء الطلق، فكان يقيم في فنادق تطل على مشاهد ريفية، ويحوِّلها إلى مرسم له، ووصل به الأمر حدّ أنه خلال إقامته لمدة ثلاثة أشهر في الفندق رسم لوحات وصل عددها إلى العشرين، وامتدّ معرض بيسارو في مدريد حتى الخامس عشر من سبتمبر/أيلول لينتقل إلى معرض كايسكا في برشلونة. ومن أشهر أعماله لوحات (محادثة - أطفال في المزرعة - غروب الشمس - موسم الحصاد - شارع في مونمارتر).



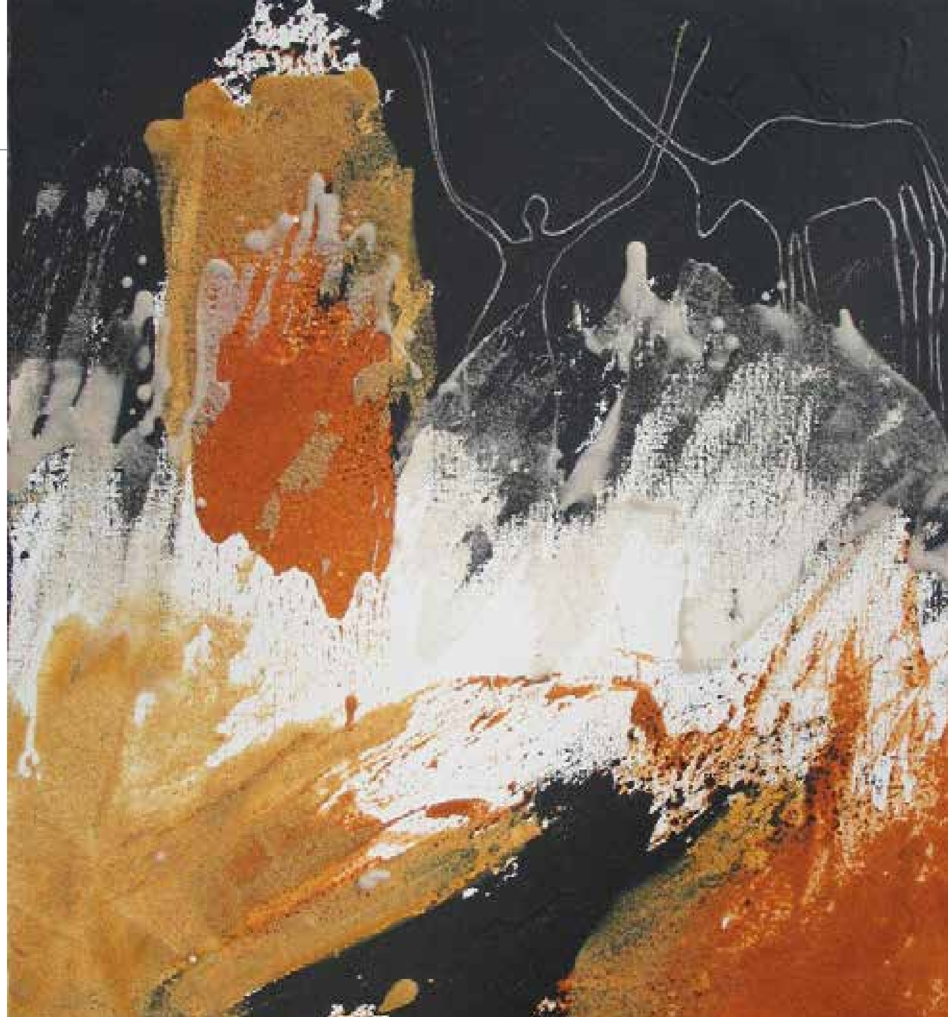
(محادثة) للرسام الفرنسي كاميل بيسارو

معرض لفنان النهضة روبنز

في مدينة لانس الفرنسية وفي جناح متحف اللوفر تُعلّق، بكبرياء، اللوحات التي تشبه أصحابها وفنانيها، حيث يقام معرض لرسام النهضة الشهير بيتر باول روبنز (1577 - 1640)، الفنان الذي قام بجولة حول أوروبا في وقت كان من الصعب على الآخرين أن يغادروا مسقط رؤوسهم، فكانوا يعيشون ويموتون من دون مغادرة بلدتهم، لذلك جاءت لوحاته متعددة الجنسيات، تطل منها كثير من الأماكن والحضارات المختلفة. لقد سافر إلى إسبانيا وإنجلترا وألمانيا وباريس حيث عمل في قصر اللوكسمبورج، وكانت له تجربة مميزة مقارنة بمعاصريه، لذلك وفي فترة قليلة أصبح الفنان يُطلَب بالاسم من قبل أباطرة وملوك أوروبا لرسمهم، ومن أشهرهم ملكة فرنسا (ماري دي ميديسي) وملك إسبانيا (فيليب الرابع).



يسلط المعرض الضوء على حوالي 170 لوحة من أعماله. ومن المعروف عن الفنان أنه تتلمذ على يد ليوناردو دافنشي وكان أشهر فناني الباروك في ذلك الوقت، كذلك كان مهندساً معمارياً ودبلوماسياً، وتميزت أعماله بضخامة حجمها وعمقها العاطفي والانفعالي بالإضافة للألوان الزاهية والمزج ما بين المدرستين الإيطالية والفلامنكية في الفن. ومن أهم أعماله (دفن السيد المسيح - صراع الأمازوانيات - بورتريه فيليب الرابع).





(جماعة أرض)

اختلاف التشكيل وائتلافه

شفيق الزكاري

يعرف حالياً رواق دار الشريفة بمدينة مراكش وإلى غاية 30 سبتمبر/أيلول 2013، معرضاً تشكيلياً جماعياً تحت عنوان «الإنسان والأرض»، يشارك فيه أربع تشكيليين مغاربة: محمد نحاحي، عبد الملك بومليك، المصطفى غزلاني، الإمام إدجيمي في محاولة لاستحضار هيبة الأرض وما تتضمنه من أثر وتأثير إنسانيين.

من خلال أعمال بما تحمله من رسومات على شكل حفريّات، تمّ الاشتغال عليها استناداً لبيئة رعوية، وبنتوءات هيمنت عليها المادة الطينية عبر تماهياتها المحتملة، بأدوات طالما وطّدت صلة الآدمي بمكانه وفضائه. حيث يتناول هذا المعرض بالسؤال مسألة الهوية في منحاها التشكيلي، انطلاقاً من موروث ثقافي مغربي، لكن بصيغة تختلف عن الطرح التشكيلي الذي يمتح فقط من مظاهر الأشياء، باعتبار أن مفهوم الهوية في طريقة الاشتغال من خلال هذا المعرض (على حدّ قول المصطفى غزلاني مُنَظّر هذه الجماعة)، ليست هي إعادة تركيب العناصر سواء أكانت نباتية أم حيوانية أم رسومات هندسية معمارية تزيينية أم حروفية، بل هي استنباط للروح الفكرية التي تتجلّى في هذه المظاهر، اعتماداً على مفهوم الاختلاف والتعدّد على جميع المستويات، باعتبار أن المعرض لا يحمل أجوبة بقدر ما يحاول أن يثير أسئلة جوهرية، اختمرت من داخل العملية الإبداعية في علاقتها بواقع بدوي لا زال عذرياً، ولم يتمّ الانتباه إليه، فكان هنا

المعرض، يضيف المصطفى غزلاني، فرصة لولوج مغامرة الاشتغال على موضوع مرتبط بالتعبير الرعوي، وما يحمله من ملابسات على المستوى الجمالي، في إطار حلم مشترك، من أجل عملية إعادة الترتيب القائمة على حفر الذات المغربية: عربية، أمازيغية، إسلامية، إفريقية، متوسطية، مع اختيار جوهري أساسه الفضاء الريفي.

لذلك كان حضور الأدوات التقليدية المستعملة في البادية حسب تيمة المعرض، بمثابة جسر أو ذريعة للوصول إلى الدلالات العميقة التي تحملها، كالمدراة، الفأس، المنجل، المحراث، الخرباشة، الشكيمة، الصفيحة، والشواري. تناولها الفنانون، حسب تعبيرهم، كركيزة ثقافية مرتبطة بأركيولوجية الفعل والسلوك من جهة، وبالتقنية الفنية المتعلّقة بالمشترك المادي والفكري من جهة أخرى، لأجل تطوير الإمكانات الذاتية على مستوى الأسلوب، وكردّ فعل تجاه هيمنة العولمة بكل وسائلها، مع تحديد الانتماء الجغرافي والاجتماعي والثقافي بتمثُّلات تخضع لرؤية معينة.

إن المشترك بين هؤلاء الفنانين الأربعة هو الرغبة في صياغة منظور موحَّد من زوايا متعدّدة لفكرة تتقاسمها الذاكرة الجماعية، بأساليب متباينة من حيث معالجة التيمة الأساسية التي يلتفون حولها، إيماناً منهم بضرورة خلق ورش للحوار والتفاعل بمقوِّمات فلسفية بأسئلتها المقلقة كما سبق وأن قامت به كمشروع (جماعة 65) المغربية، و(جماعة البعد الواحد) العراقية و(جماعة المحور) المصرية. لذلك كان اختيارهم تحت لواء (جماعة أرض)، اختياراً منهجياً لتحديد سياق البحث تجاوزاً للفردانية والانخراط جماعياً في أسئلة الحداثة بما يمليه الوضع التشكيلي المغربي الراهن. فرغم تكتُّل الفنانين الأربعة حول تعبير رعوي موحَّد، فإن اختلاف أساليبهم يؤكِّد على استقلالية ذاتية حسب مرجعية كل واحد منهم: فالفنان الإمام أدجيمي استلهم إبداعاته من حفريات الكهوف وما تحمله من نقوش سردية لطبيعة الحياة الأزلية الضاربة في عمق التاريخ، بأسلوب حداثي جعل من السند مسرحاً لخليط تراكمات مادية للتراب والطين والصباغة... بكل تدرّجاتها البنّية وتقابلاتها الضوئية وتفاعلاتها مع



(من اليمين) الفنانون محمد نجاحي، عبد المالك بو مليك، المصطفى غزلاني، الإمام ادجيمي

انسياب الماء كسائل يحدّد مجرى التكوين الإجمالي للعمل. بينما اتخذ الفنان محمد نجاحي من الجدران المهترئة لمدينة مراكش العتيقة بألوانها الترابية وخربشاتها، منطلقاً لإبداعه كفعل حدَّده عامل زمني، لعبت فيه الطبيعة دور التعرية، خضوعاً لسلطة المكان بما يحمله من ذكريات وانفعالات جماعية من كتابات متناثرة وخربشات وفسيفساء ورسوم.في حين أن الفنان عبد المالك بومليك انتقل من الجزء إلى الكل، أي من سند الجدار لأسندة تقليدية متعددة برموزها. ومن الفضاء المغلق (الأزقة) إلى فضاءات مفتوحة بنظرة فوقية تطلّ على الأرض بطبقاتها الجيولوجية التي حدّد معالمها بتقابلات ضوئية ساخنة، ليجعل من عمله أيقونة بأبعاد ثلاثية أفرزتها نتوءات التضاريس المكوّنة للسند، في إطار بنّي ترابي اكتسح



بتدرُّجاته إلى جانب الأسود والأبيض كل القطع الفنية.

أما الفنان مصطفى غزلاني بعادته ومرونته الزئبقية وفكره المتنقّل بين الأجناس التعبيرية كالشعر والرواية والتشكيل، فإنه يجد في الانتقال - كما يقول - «استبدالاً للمنزلة»، لذلك اتخذ عمله الفني مسارين موازيين حدّد معالمهما في الصباغة والنحت، لاتساع رؤيته في معالجة موضوعاته بطرق مختلفة، ليلامس كل التقنيات بأبعادها الممكنة: فمن الصباغة بكل ما تحمله من تراكمات لونية ومادية وأشكال يوحدها موضوع البادية في إطار التعبير الرعوي بعنوان (الديك الزيادي)، إلى النحت وما يحمله من أيقونات اتَّخَذت فيها الأدوات التقليدية وضعاً فنياً مغايراً لوظيفتها الأصلية، حيث سلك الفنان غزلاني مسلكاً ترميمياً لإعادة بنائها بتقنية التلحيم وتركيبها وفق تصوُّر يصبّ في المعنى الإجمالي للموضوع الذي تبنَّته (جماعة أرض)، وبهذا تكون هذه الجماعة في الأخير، قد استوفت فكرة الاشتغال الذي يسعى إلى تأسيس إرهاصات أوّلية لاتجاه بمواصفات تنطلق من التربة المغربية وتعود إليها، كإبداع شمولي بتساؤلاته حول الإنسان والوجود في بعده الكوني.



خافيير بوجمارتي..

بائع السُّحُب في قلب القاهرة

لا يعترف الفنان الإسباني خافيير بوجمارتي بتلك الخطوط الفاصلة بين الدول، ولا يعير اهتماماً لهذه الحدود التي صنعها البشر. هو يؤمن دائماً بوحدة الثقافة والوجود الإنسانيين. ومن وحي قناعاته تلك، ابتكر شخصيته الخيالية المصنوعة من الورق، التي أطلق عليها اسم «كوزميك» أو الكوني.

ياسر سلطان







يتقمَّص بوجمارتي هذه الشخصية الخيالية محلقاً عبر الحدود والثقافات والأزمنة. يتبادلان الأدوار. يحكيان معاً قصص لا تنتهي عن الحب والعشق والخيال. تتشكَّل تلك الخيالات في مجموعة الصور ومقاطع الفيديو التي يصنعها بوجمارتي بنفسه، ويبثّها بين الحين والآخر عبر حسابه على الفيسبوك. لقد أتاح له ذلك الابتكار الرائع -كما يقول - فرصة الوصول إلى كل بقعة من بقاع العالم من دون عناء عبور تلك الحواجز الكريهة التي صنعها البشر من حولهم. تحوَّلت هذه الشخصية الخيالية مع الوقت إلى ما يشبه الأيقونة التي لا تفارق بوجمارتي. يزيّن بها ملابسه. أو يعلقّها أحياناً كتميمة داخل بيته وسيارته. يتحدث بلسانه، ويوزّع البهجة على الآخرين. وكان كوزميك أيضاً هو التيمة الرئيسة في معرضه الأخير، الذي أقامه في قاعة مشربية بالقاهرة تحت عنوان سُحُب للبيع.

بقدر ما يحمله العنوان من دهشة، فإنه يعكس جانباً من تلك الشخصية الساخرة لصاحب العمل. كان بوجمارتي يتحدَّث وسط القاعة بلهجة مصرية عن عنوانه اللافت، وتلك المُفارقة الساخرة وراء اختياره له. هو لا يكفّ عن الحكي، ولا يملّ أصدقاؤه من الاستماع إليه. فقد تعوَّد - كما يقول - أن يتحدث مع الناس، فبالحديث نتشارك السعادة والألم، ونهدم الحواجز التي بيننا. «سحب للبيع» هو مجرد عنوان ساخر استلهمه من تعليقات أصدقائه على الفيسبوك. فقد تعوَّد أن يطرح أعماله للنقاش والمشاهدة على مواقع التواصل الاجتماعي التي يعتبرها بديلاً افتراضياً مدهشاً عن قاعات العرض والمتاحف التقليدية. ولأنه كان في حاجة ذات مرة إلى المال فقد طرح بعض أعماله تلك للبيع أمام أصدقائه عبر هذا الواقع الافتراضي. وبسبب طغيان اللون الأبيض عليها، أسماها «مجموعة السحب البيضاء». كتب حينها تعليقاً مقتضباً يفيد بأنه يعرض لوحات السُّحُب البيضاء هذه للبيع، نظراً إلى حاجته الماسّة إلى المال. التعليقات المرحة التي استقبل بها أصدقاء بوجمارتي هذه الأعمال أيقظت في نفسه هو أيضاً حسّ الدعابة. فقد أنشأ من دون أن يدري سوقاً للسّحُب على الإنترنت. التقط طرف الخيط، وقرَّر أن يكون هذا السوق موجوداً



في الواقع الفعلي. لا يكفّ بوجمارتي عن سرد حكاياته المرحة تلك على المتواجدين في القاعة، متهكّماً من تلك المفارقة التي جعلته بائعاً للسّحُب في قلب القاهرة.

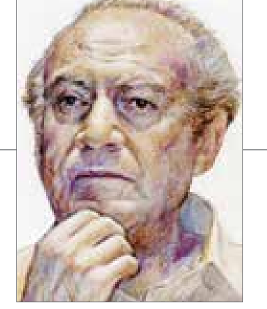
كان اللون الأبيض يملأ جنبات المكان، يتسلّل عبر الصور الفوتوغرافية، أو في لون المانيكان بالداخل، أو يتشكّل تلقائياً عبر تكوينات لا نهائية في السماء. أنا أرى السحب في كل مكان. هكذا يعلن بوجمارتي وهو يحرك يديه كأنه يستعدّ للتحليق. امتلأت جدران القاعة بالعشرات من الصور والرسوم الملوّنة. قصاصات من الورق متفاوتة المساحة تمّ توزيعها على الجدران من دون عناية.. اللون الأبيض يسيطر على المساحات الكبيرة، بينما تتوزّع القصاصات الصغيرة في تكوينات حرّة على الجوانب والأركان. تمتد مساحة السماء داخل اللوحة بلونها الأزرق الدافئ، بينما تزدحم الأرض بالعلامات، والخطوط والألوان. عالم افتراضي واسع يقتات على اللون، ويحتفي بالفطرة. تبدو الشخوص القليلة التي يرسمها بوجمارتي في لوحاته مولودة للتوّ من رحم الأرض، عارية ونقية كالمياه أو العشب.

يتعامل بوجمارتي مع مساحة اللوحة بقريحة طفل يريد أن يشكّل العالم حسب مخيِّلته الطازجة، الخالية من الذكريات والأنساق البصرية الجاهزة. يخلق عناصره المرسومة. من رحم الأرض، ومن تهويمات الغسق. وتتخلّل تلك العناصر مساحات حيادية وتقاطعات من الخطوط والعلامات. تبدو العلاقات المتشابكة بين كل هذه المفردات سابحة في فضاء اللوحة، بعفوية كرسوم الأطفال. يؤدي كوزميك أيضاً دور البطولة في مقطع الفيديو الذي عرضه بوجمارتي في القاعة نفسها. لقطات متتابعة، في متتالية المشاهد والعلاقات البصرية. جاءت كلها من وحي الطبيعة في قريته التي يعيش فيها إلى الجنوب من القاهرة حيث يقيم بوجمارتي منذ سنوات. يتقمّص كوزميك دور الراوي في مشاهد الفيديو المتتابعة، ليقصّ على متابعيه حكاية خيالية لأميرة فرعونية وقعت ذات يوم في عشق صياد فقير.

يتعامل بوجمارتي في أعماله مع الفيديو والصورة الفوتوغرافية، كما يستخدم أية خامة أو أداة يستطيع العمل بها لإنشاء تكويناته التي يغلب عليها قدر كبير من العفوية. وهو يرسم على القصاصات الصغيرة من الورق بالقدر نفسه من الاهتمام الذي يرسم به على الأحجام الكبيرة منها. تجمع بين أعماله، بشكل عام، تلك النظرة الكونية التي تعتبر بمثابة ترجمة دقيقة للتجربة الحياتية لهذا الفنان الذي عاش معظم حياته متنقلاً بين ضفّتَي المتوسط.

لابدّ أن يختلط الحديث عن أعمال بوجمارتي وتجربته في مصر بما يحدث في الشارع المصري. تمتدّ أطراف الحوار بين الفن والسياسة، خاصة أنهما شريكان أساسيان في تلك التجربة الأخيرة التي عرضها بوجمارتي في القاهرة. ومن الديكتاتور الإسباني فرانكو الذي عاصره طالباً في الجامعة إلى الحال الآن في مصر، تتشابه التفاصيل أحياناً، ثم إلى تلك الحالة الكونية التي تتّسم بها أعماله شديدة الاختزال، ونظرته المتفائلة لما يحدث من حوله الآن. بعكس أصدقائه من المصريين الذين بدا بعضهم أقلّ تفاؤلاً من ذي قبل. لا يحدث التحوُّل في عامين أو ثلاثة، هو يحتاج إلى عقود للتخلّص من آثار الأنظمة القمعية، هكذا يقرأ بوجمارتي ما يحدث الآن في الشارع، وهو الذي يعتبر نفسه نصف إسباني ونصف مصري؛ إذ إن إقامته في مصر جعلته قريباً من أهلها. هو يستلهم جانباً كبيراً من أعماله من وحي هذه التجربة المعلّقة بين ثقافتين.

يتقاسم خافيير بوجمارتي مع سكان قريته الصغيرة المرح والابتسام والرضى. هو لم يشعر بالألفة لوجوده في القاهرة حين جاء إلى هنا لأول مرة قبل ثلاثين عاماً؛ إذ إن القاهرة بزخمها وضجيجها لا تختلف عن غيرها من المدن الأخرى، هذه المدن المهولة التي تسحق سكانها. كان يبحث عن الراحة والسكون، فرحل إلى الجنوب حيث مدينة الفيوم الهادئة. أحبَّ الإقامة في هذه المدينة التي يغلب على أجوائها الطابع الريفي. اتّجه إلى أكثر أنحائها سكوناً، واتخذ بيته الذي يعيش فيه الآن بالقرب من إحدى القرى. في تلك القرية النائية يستقر بيت حجري على شاطىء إحدى الترع؛ هو بيت الخواجة بوجمارتي وزوجته الإيطالية الطيبة التي تعرَّف إليها، وتزوجها في مصر. يفتح بوجمارتي بيته طوال العام لأطفال القرية وأهلها. يعلّم الصغار الرسم، ويحكي للكبار حكاياته الشائقة عن بلاده البعيدة التي كانت تتكلّم العربية في غابر الأيام.



د. محمد عبد المطلب

السيرة الذاتية للكلمات

(السيرة الذاتية) تعني في أبسط معانيها كتابة الشخص لمسيرته الحياتية منذ المولد إلى لحظة الكتابة، وتتحول إلى (سيرة غيرية) إذا قام بكتابتها شخص عن شخص آخر، وهو ما يمكن أن ينتقل من البشر إلى (عالم اللغة)، فاللغة تضم كمّاً هائلاً من الكلمات المفردة، وقد اهتمت المعاجم برصدها، وتتبعت دلالتها في ثباتها أو تطوّرها، والمؤسف أن الثقافة العربية تفتقد ما سُمّي: (المعجم التاريخي) الذي يتابع سيرة الدلالة والمراحل الزمنية التي مرّت بها، وإنْ أشارت المعاجم إلى بعض هذا البعد التاريخي على نحو غير مباشر، فعندما يقدّم المعجم معنى كلمة ما مستشهداً على ذلك بشاهد من الشعر الجاهلي، يكون قد أشار ضمناً إلى سياقها الزمني على نحو غير مباشر، وعندما يقدّم الشاهد من القرآن الكريم أو الحديث النبوي، فإنه يربط المعنى بمرحلة تاريخية هي (صدر الإسلام)، وعندما يكون الشاهد من شعر عمر بن أبي ربيعة - مثلاً - يرتبط ذلك بالزمن الأموي، وتكاد المعاجم تتوقّف بهذه المتابعة عند ما سمّي: (مرحلة الاحتجاج) وهي التي تستغرق الزمن الجاهلي إلى مئة وخمسين عاماً بعد نزول الإسلام.

ويجب التنبُّه إلى أن سيرة الكلمة ليست سيرة حياتية كالبشر، وإنما هي (سيرة ثقافية)، ذلك أن المعجم لم يقدّم في تعريف (الشجرة) إلا أنها: (كل نبات له ساق، وجمعها شجر وشجرات وأشجار) ثم يتوقّف المعجم ليترك الكلمة تأخذ مسارها الثقافي الذي ارتبط ببداية الخلق في العالم العلوي، فقد ذكر (سفر التكوين- الإصحاح الثاني) أن بالجنة شجرتين: إحداهما (شجرة الحياة) من أكل منها يحيا أبداً، والأخرى (شجرة معرفة الخير والشر)، وهي الشجرة المحرَّمة التي أكل منها آدم وحواء، فهبطا من الجنة إلى الأرض.

وفي الثقافة الإسلامية شجرتان- أيضاً -: إحداهما (الشجرة المحرمة التي نهى الله آدم وحواء عن الأكل منها: «فلما ذاقا الشجرة بدت لهما سوءاتهما» (الأعراف 22)، والأخرى: (شجرة الزقوم) وهي (الشجرة الملعونة) في جهنم، وفي هذا العالم العلوي تأتي شجرة ثالثة، هي (سدرة المنتهى)، ويقول المفسّرون إنها شجرة (نبق) على يمين العرش، وقد شهدها الرسول- صلى الله عليه وسلم- في الإسراء والمعراج.

ثم تدخل مفردة (الشجرة) عالم الأسطورة والخرافة، ففيها (شجرة غيلان) التي قدَّسها الجاهليون، وزعموا أنها مسكونة بالأرواح، و(شجرة ذات أنواط). وكان الجاهليون يعلِّقون عليها أسلحتهم، ويذبحون عندها الذبائح تقرُّباً إليها.

وترتبط مفردة (الشجرة) بالأنبياء والمرسلين، فمع موسى عليه السلام كانت (الشجرة المباركة) في سيناء، ومع يونس عليه السلام كانت (شجرة اليقطين) التي أظلته بعد خروجه من جوف الحوت، ومع عيسى عليه السلام كانت (شجرة التين) التي دعا عليها بأن تجف، فجفَّت في الحال: (إنجيل متى 21)، ثم ارتبطت (الشجرة) بالسيدة مريم العذراء في النخلة التي أسقطت عليها رطباً جنيّاً، ولها في شمال القاهرة شجرة تسمّى (شجرة مريم)، ويُقال إنها الشجرة التي استراحت العائلة المقدَّسة تحتها في رحلتها إلى مصر، ومع محمد- صلى الله عليه وسلم- كانت (شجرة الرضوان) وهي شجرة سمُرة بالحديبية بايع تحتها المؤمنون الرسول، وكان عددهم ألفاً وأربعمئة من الصحابة، وقد قطعها عمر بن الخطاب عندما خاف فتنة الناس بها.

ودخلت (الشجرة) دائرة التصوّف، إذ ربطها الصوفيون (بالإنسان الكامل) جامع الحق والدقائق، وربما كانت هي شجرة سورة النور: «لا شرقية ولا غربية يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار نور على نور» (النور 35)، وأضاف الخطاب الصوفي للشجرة معنى (الخنوثة) لأنها رمز لاتحاد الذكر والأنثى، لأنها تجدِّد نفسها بنفسها، تخصب ذاتها.

وفي الزمن المملوكي، أصبحت (الشجرة) عَلَماً على إحدى ملكات مصر (شجر الدر) التي يحرِّفها العامة إلى (شجرة الدر)، وفي لبنان يوم يسمّونه (يوم الشجرة) يتم فيه الاحتفال بزرع الأشجار، و(شجرة عيد الميلاد) ظاهرة ثقافية ودينية في العالم كله.

واللافت أن (الشجرة) دخلت منطقة الأحلام والرؤى عند ابن سيرين ويونغ وفرويد، ثم أصبحت رمزاً عائلياً في مقولة (شجرة الأسرة) التي تبدأ من الجد الأعلى وصولاً إلى آخر الأبناء والأحفاد، وما زالت الشجرة في مسيرتها الثقافية.



الفنانة المبدعة وردة الجزائرية

حواس محمود

لم يكن هناك في السنوات الأولى من حياتها علامات دالّة واضحة تشير إلى تبوُّء وردة الجزائرية في المستقبل، عندما تكبر، موقعاً بارزاً في الأصوات النسائية على عرش الغناء العربي الكلاسيكي سوى بداية تعلُّق الطفلة المبكر بأغنيات أم كلثوم، ومحمد عبد الوهاب، وكل ما كان شائعاً من غناء رفيع في نهاية النصف الأول من القرن العشرين وبداية النصف الثاني منه.

وقد ولدت المطربة الراحلة في فرنسا 22 يوليو/تموز 1940 لأب جزائري وأم لبنانية من عائلة بيروتية، ولها طفلان هما رياض، ووداد. بدأت تظهر مواهب وردة الغنائية في بيروت عندما كانت تتردد على إذاعتي بيروت ودمشق، حيث حصلت على بضعة ألحان من أكثر من ملحّن لعل أهمهم الفنان محمد محسن. وكان غريباً أن تظهر في تلك الفترة المبكرة أسطوانة صغيرة لوردة سجّلت عليها بصوتها لحن رياض السنباطي الرائع لأم كلثوم «يا ظالمني» بلقاء يلفت النظر والسمع، لكن ظروفاً ما لعلها رغبة الوالد في إفساح المجال الأوسع أمام ابنته الموهوبة غنائياً قضت بانتقال العائلة إلى القاهرة، مركز هجرة طلاب الشهرة من أصحاب وصاحبات الأصوات الجميلة من المغرب العربي والشرق العربي. غنّت في بداياتها في فرنسا، وكانت تقدم الأغاني للفنانين المعروفين في ذلك الوقت مثل أم كلثوم، وأسمهان، وعبدالحليم حافظ، كما أنها اختيرت من قِبَل الموسيقار محمد عبدالوهاب (بناء على طلب من الرئيس جمال عبد الناصر كما يقال) في العام 1958 لتشارك عبد الحليم حافظ وفايزة أحمد ونجاة الصغيرة وشادية وصباح وفايدة كامل غناء مقطع في النشيد الجماعي الشهير «الوطن الأكبر». وهو المقطع الذي يتغنى بالثورة الجزائرية، كما أن محمد عبد الوهاب عاد واختارها لنشيدين جماعيين آخرين هما «الجيل الصاعد» و«صوت الجماهير».

ويشار إلى أن الزواج بين وردة والملحّن الموهوب بليغ حمدي قد تُوّج بداية بلحن أغنية وردة الرائع «العيون السود» الذي كان فاتحة تعاون طويل زاخر بالألحان التي عرفت كلها شهرة جماهيرية واسعة على المسرح كما في الأفلام.

لكن هذا الزواج لم يمنع أياً من الفنانين الكبيرين من التعامل مع فنانين آخرين، وكان في ذلك خدمة كبيرة لتطوُّر الأغنية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين، وإذا كان اللقاء الفني بين وردة وبليغ شَكَّل إحدى أهم المحطات في حياة وردة الفنية، فإنها عرفت بعد ذلك أكثر من محطة هامة في حياتها الفنية مع محمد عبد الوهاب وسيد مكاوي، فبعد أن وضع لها عبد الوهاب في أحد أفلامها لحن



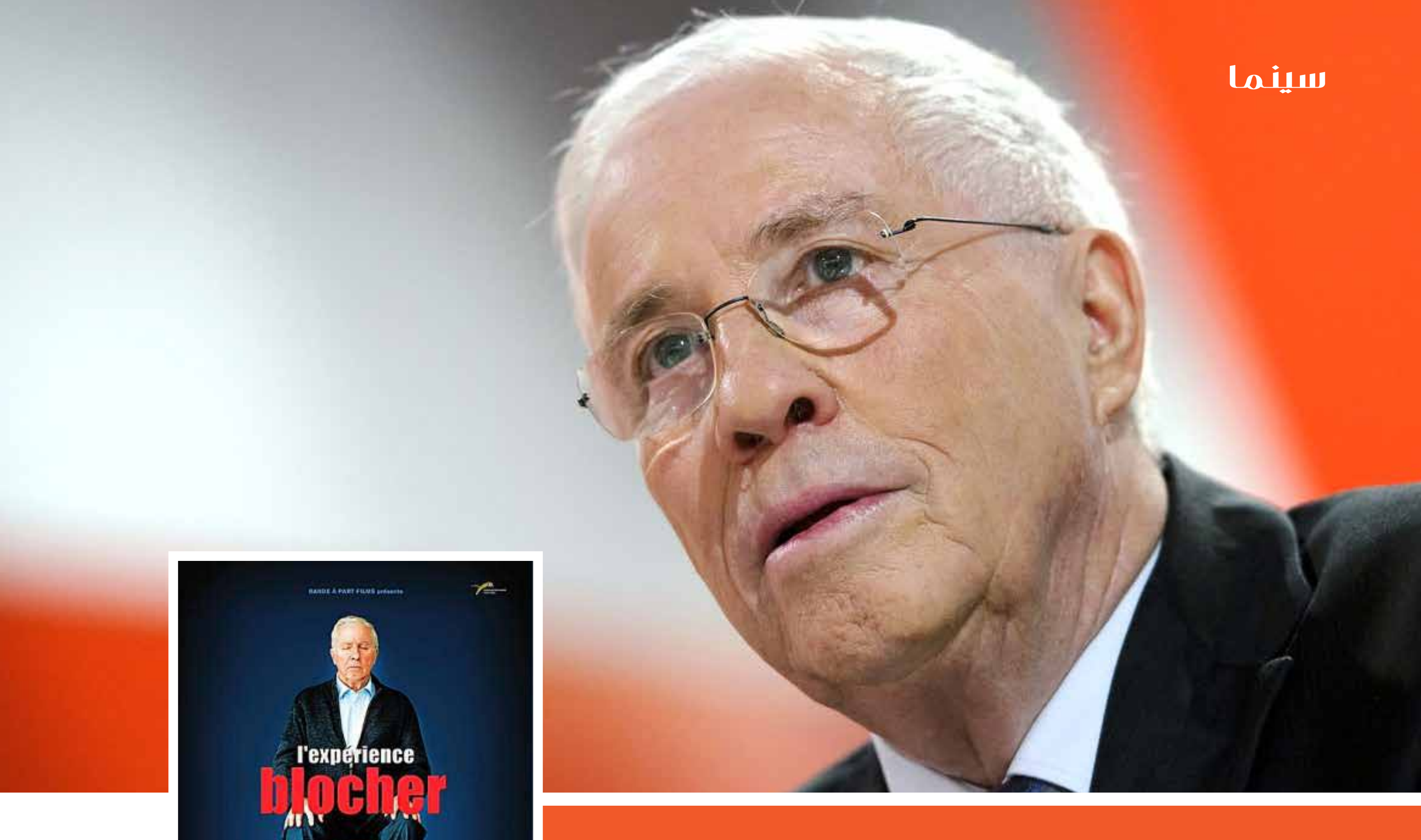
وردة الجزائرية في جلسة فنية مع بليغ حمدي

أغنيتها الشهيرة والجميلة «لولا الملامة» عاد فدخل معها في مرحلة الثلاثية الكبيرة التي كان يزوّدها فيها عبد الوهاب بروائع من الألحان الطويلة لحفلاتها المسرحية الحَيّة.

كما أن المحطّة الثانية لوردة في مجال التلحين كانت مع الشيخ سيد مكاوي الذي ما إن بدأ يقطف حلاوة وصوله إلى صوت أم كلثوم بلحن «يا مسهرني» فيضع لها لحناً ثانياً «أوقاتي بتحلوّ» حتى رحلت أم كلثوم عن الدنيا، وبدأ سيد مكاوي يداوي صمته بالبحث عن صوت كبير يغني ما كان يُفترض أن يكون لحنه الثاني لأم كلثوم.

غنت وردة للجزائر، وشاركت في الاحتفالات الرسمية الجزائرية في عيدَي الثورة والاستقلال، فكان آخر حفل لها عام 2009، إذ غنت رائعتها «وتبقى الجزائر» من كلمات الشاعر الجزائري «سليمان جوادي» في حفل تاريخي بقاعة «الأطلس» المحاذي لحي «باب الواد» الشهير بحيّ الشهداء، حيث افترش الجزائريون حتى الأرصفة والطرقات وهم يستمعون إليها تحت طلقات البارود المخلّدة للذكرى، وقد حظيت «وردة» التي اختارت جنسيتها لقباً لها بتكريمات كثيرة في بلادها، آخرها بعد عودتها للغناء عام 2002 بعدما غَيَّبَها المرض سنوات، فقد كرّمها الرئيس الجزائري في حفل «تيمقاد» الدولي، وبمناسبة عيد ميلادها بوسام «الاستحقاق» نظير مساهمتها في ثورة تحرير الجزائر. وقد كشفت برقية التعزية التي بعث بها الرئيس «عبد العزيز بوتفليقة» إثر وفاتها، ولأول مرة، عن مشاركة «وردة» في جمع المال لصالح الثورة الجزائرية في الخمسينيات قائلاً: «شاءت حكمة الله جَلّ وعلا أن تودّع وردة دنياها وهي تستعد مع حرائر الجزائر وأحرارها للاحتفال بالذكرى الخمسين لعيد الاستقلال، وأن تسهم فيها بإبداعها كما أسهمت في ثورة التحرير الوطني بما كانت تقدم لجبهة التحرير من إعانات في مكاتب الحكومة المؤقتة، خصوصاً في مكتبها بلبنان»، هذا وقد أوصت «وردة» قبل أن تلفظ آخر أنفاسها أن تدفن في أرض أجدادها (انتقلت إلى العالم الآخر في 17-5-2012).

وقد تأثّرت وردة بالانتقادات التي وجّهها إليها بعض الفنانين العرب مؤخراً، ورداً على ذلك صرّحت وردة الجزائرية - بتحدٍّ كبير - بأنها لن تتوقف عن الغناء مادامت قادرة على العطاء حتى لو اضطرها الأمر إلى الغناء دون مقابل. وقالت إنها ستظل تغنّي إلى أن تلفظ أنفاسها الأخيرة، مشدِّدة على أن انتقادات البعض لها لن تؤثّر عليها وتجعلها تتوقف عن مسيرتها الفنية، بالإضافة إلى أن الغناء بالنسبة لها هو الحياة، وأن الجمهور بالنسبة لها هو الهواء الذي تتنفسه وتعيش بفضله - على حد قولها - وأن جمهورها مازال يستمتع بغنائها وصوتها الذي طالما أسعدت به الملايين في الوطن العربي، وأنها تكون في قمة سعادتها عندما تشعر بقدرها عند محبيها ومدى تمسّك جمهورها بها وبصوتها.



«تجربة بلوخر»

إثارة جدل سويسرية

عبدالله بن محمد

أثار الفيلم الوثائقي عن السياسي اليميني كريستوف بلوخر، النقاش من جديد حول حرية الفنانين وحول دور الدولة في تمويل أعمال سينمائية مثيرة للجدل. لكن إيفو كومر، المسؤول عن السينما بالمكتب الفدرالي للثقافة يعتبر أنه يتعيَّن على الفن السابع أن يكون مِرآة للمجتمع بإيجابياته وسلبياته.

يُعدّ إيفو كومر من العارفين جيداً بميدان السينما وبتقاليدها في مجال الأفلام الوثائقية. فقد شغل لأكثر من عشرين عاماً منصب مدير مهرجان أيام السينما بمدينة سولوتورن، قبل أن يتولّى مسؤولية الإشراف على قسم السينما في المكتب الفدرالي للثقافة منذ أغسطس 2011. وفي مهرجان الفيلم في لوكارنو قُدّم يوم الثلاثاء 13 أغسطس- آب 2013 العرض الأول لشريط «تجربة بلوخر»، وهو آخر فيلم وثائقي للمخرج جون – ستيفان برون، وخصّص للحديث عن شخصية الوزير الفدرالي السابق، المنتمي إلى حزب الشعب السويسري، والشخصية القيادية في تيار اليمين المحافظ، والمناهض الشهير لأي تقارب مع الاتحاد الأوروبي.

وقد أثار فيلم جون ستيفان برون، حتى قبل عرضه على ساحة بياتزا غراندي في مهرجان الفيلم في لوكارنو جدلاً واسعاً. وقد انتقد العديد شرعية صرف أموال عمومية لتمويل فيلم وثائقي عن كريستوف بلوخر.

في فيلمه الوثائقي الأخير «تجربة بولخر»، يستعرض المُخرج السويسري جون – ستيفان برون شخصية «الولد المشاغب» في السياسة السويسرية والمقاول الناجح، والوزير السابق في الحكومة الفدرالية، والقيادي في حزب الشعب السويسري اليميني المحافظ. فقد



تتبَّع جون - ستيفان برون تحرُّكاته خلال الحملة التي سبقت الانتخابات العامة في سنة 2011، إذ بعد أربع سنوات من إقصائه عن الحكومة الفدرالية، كان كريستوف بلوخر يُعِدّ لانتقام شخصي، ولكنه مُنِي مرة أخرى بهزيمة على المستوى الشخصي وعلى مستوى الحزب الذي عرف لأول مرة منذ عام 1991 تراجُعاً في عدد الأصوات. وحتى قبل عرضه لأول مرة في ساحة بياتزا غراندي في مهرجان الفيلم في لوكارنو، أثار هذا الفيلم الوثائقي سخط بعض السياسيين من تيار اليسار. وكان العنصر الرئيسي في إثارة هذا القلق، قرار المكتب الفدرالي للثقافة بقبول تقديم حوالي 260 ألف فرنك من الموارد العامة لدعم تصوير فيلم عن شخصية مثيرة للجدل لعبت دوراً هاماً على الساحة السياسية السويسرية ولا زالت.

ولكن جون ستيفان برون استطاع في الماضي، بحذر وحِسّ مرهف، معالجة مواضيع حسّاسة تمتدّ من الأزمة المالية إلى الإجراءات الداخلية لعمل البرلمان الفدرالي، وهذا بدون محاولة التأثير على الجمهور، بل عبر إفساح المجال له كي يُشكّل أفكاره بنفسه. ولكن، يجب الإقرار مع ذلك، أن هذا الجدل الدائر حول مدى شرعية أو عدم شرعية تمويل فيلم يتعلّق بشخصية طبعت، بتصرّفها على مدى العشرين عاماً الأخيرة، الساحة السياسية السويسرية قد كان مفاجئاً للجميع. فمن تقاليد السينما السويسرية، مواجهة المواضيع المثيرة للجدل والحديث عن شخصيات قامت بدور اجتماعي أو اقتصادي أو سياسي هام.

وقد تمّ في الماضي تصوير أفلام من هذا النوع حول جون زيغلر، أو إليزابيت كوب، أو عن نائب المستشار الألماني السابق يوشكا فيشر. وقد فوجئ المنتج في الواقع بكل هذا الجدل الذي أُثير حول فيلم، لم يُشاهده بعدُ أحد، ولم يعترض أحد على رؤيته. وفي الحقيقة، كانت فكرة إعداد فيلم عن كريستوف بلوخر مثيرة منذ البداية.

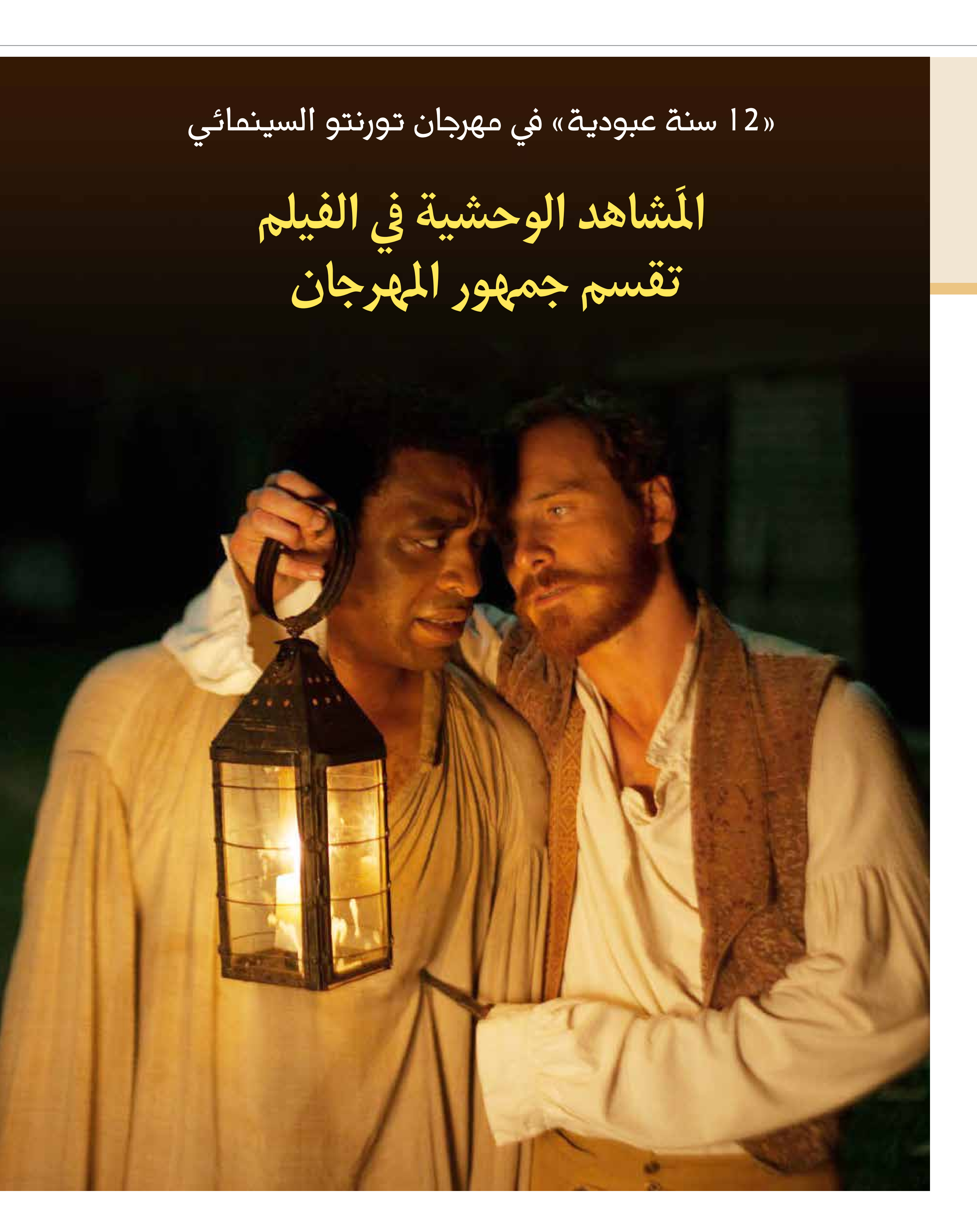
وعلى عكس إليزابيت كوب، السيدة الأولى التي تَمَّ انتخابها في الحكومة السويسرية، قبل أن تُجبَر على الاستقالة عقب فضيحة، تَمَّ تصوير الفيلم الخاص بها بعد حوالي 20 عاماً من مغادرتها للسلطة. والوضع ليس هو نفسه بالنسبة لكريستوف بلوخر، الذي لا زال يواصل القيام بدور هام على الساحة السياسية السويسرية. ويؤكّد المنتج هنا، أن الدولة لم تموّل السيد بلوخر، بل إن مُخرج الفيلم المستقلّ، هو الذي اختار بكل حرية تصوير نشاطات سياسيّ لا زال يمارس عمله السياسي، وهو الشيء نفسه الذي تَمَّ بالنسبة لجون زيغلر، الشخصية السياسية المعروفة في الساحة السياسية السويسرية. ومن واجب الدولة أن تدعم التنوّع الثقافي واستقلالية المؤلِّفين. وقد يكون الأمر بمثابة هجوم مباشر على الديموقراطية، لو تَمَّتْ ممارسة ضغوط على محتوى الأفلام؛ فالثقافة يجب أن لا تدعم أفكاراً سياسية، بل عليها على العكس من ذلك، أن تثير التساؤلات بخصوصها. والسينما هي بمثابة جهاز لقياس قوة الهزّات المستقبلية ومرآة تعكس الواقع الحالي للمجتمع. وقد يؤدي ذلك إلى كشف بعض المشاكل، وهذا ما قد يثير بعض القلق في بعض الأحيان. قد لا يكون ذلك بالأمر الذي يُعجِب بالضرورة، ولكن على المجتمع أن يواجه ذلك إذا ما رغب في تجنّب التواجد أمام ثقافة تفرضها الدولة، مثلما كان سائداً في دول أوروبا الشرقية قبل خمسين عاماً تقريباً.

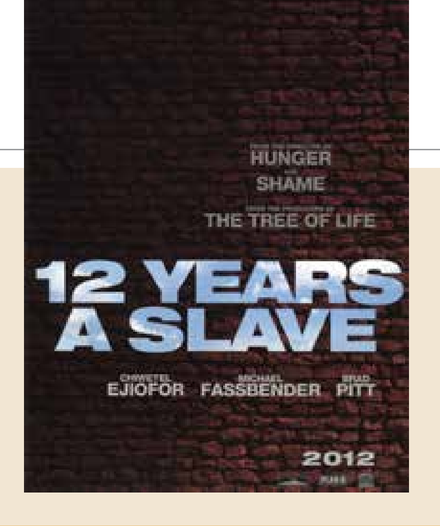
كريستوف بلوخر

وُلِد يوم 11 أكتوبر - تشرين الأول 1940 في كانتون شافهاوزن. بعد أن تلقّى تدريباً مِهنياً في المجال الزراعي، واصل دراسته وحصَل على الإجازة في القانون من جامعات زيورخ ومونبوليي وباريس. وفي السبعينات انخرط في العمل السياسي على المستوى الفدرالي لدى انتخابه لعضوية مجلس النواب ولرئاسة فرع زيورخ لحزب الشعب السويسري .في سنة 1992، اتَّخذت مسيرته انطلاقتها الحقيقية في أعقاب نجاح الاستفتاء الذي أطلقه حزبُه لمعارضة انضمام سويسرا إلى الفضاء الاقتصادي الأوروبي، وهو الحدث الذي تزامن أيضاً مع سطوع نجم حزب الشعب. في هذه الأثناء، تبقى مناهضته لانضمام الكنفدرالية إلى الاتحاد الأوروبي أبرز مميزات حياته السياسية إضافة إلى تمسُّكه بكبح جِماح الهجرة واحترام السيادة الوطنية.

«12 سنة عبودية» في مهرجان تورنتو السينمائي

المَشاهد الوحشية في الفيلم تقسم جمهور المهرجان





> في أثناء العرض وبعده آثر عدد من الجمهور الخروج، بينما تمسَّكَ البعض الآخر بالبقاء ليلقي التحية على المخرج ستيف ماكوين في الدورة الثامنة والثلاثين لمهرجان تورنتو السينمائي.

دافع تشوتال أجيفور، الممثل والنجم الإنجليزي في فيلم «12 سنة عبودية» للمخرج ستيف ماكوين الحاصل على جائز الأوسكار، عن الفيلم وما تضمَّنه من مشاهد مروِّعة للعبيد وهم يتعرضون للضرب والتعذيب والقتل مما أجبر بعض أفراد الجمهور على الخروج تأثراً في أثناء عرض الفيلم في مهرجان تورونتو السينمائي في كندا.

وقال تشوتال أجيفور إن مشاهد العنف في الفيلم الذي اقتُبست قصته من منكِّرات سليمان نورثوب، «12 سنة عبودية» كانت ضرورية في تجربته مع العبودية، مضيفاً في الصدد ذاته: «إن قصة سليمان مليئة (بمشاهد العنف)، ولكنها أيضاً مليئة بالجمال والأمل واحترام الإنسان وكرامته»، معتبراً أنه «مع وجود ستيف ماكوين كمخرج للفيلم، لم نكن خائفين من عواقب الكشف عن كل ذلك والذهاب إلى تلك الأماكن المظلمة في تاريخ الإنسانية».

و تضمنت (الأماكن المظلمة) المذكورة سلسلة كبيرة من المشاهد الوحشية والمعاملات غير الإنسانية التي دفعت ببعض الجمهور إلى قطع مشاهدة الفيلم والخروج حتى قبل نهايته. لقد كانت هناك عدّة مشاهد واقعية من العنف الوحشي، خصوصاً مع تركيز ستيف ماكوين على الندوب واهتمامه بشكل خاص بآثارها على أجساد الضحايا. وخلال الفيلم نشاهد تشوتال أجيفور الذي يتقمَّص دور سليمان نورثوب، الفنان الهاوي الذي يعيش في مدينة سارتوغا بنيويورك، والذي اُختُطِف من قبل أصحاب السيرك المفترَضين في واشنطن العاصمة قبل أن يتمّ بيعه في سوق النخاسة في الجنوب الأميركي، وهو يتعرَّض للضرب في خمسة عشر مرة بهراوة قبل أن يجلد أربع عشرة مرة أخرى من قِبَل خاطفيه.

لا يشعر المخرج ستيف ماكوين بالخجل من إظهار العبيد وهم يتعرَّضون لأبشع صور الإعدام والقتل، وخاصة ما جاء في أحد المشاهد المروِّعة في الفيلم التي دامت لمدة 10 دقائق، وفيها يظهر صاحب مزرعة إبس- الذي قام فيه مايكل فاسبنر بدور الممثل- وهو يعلِّق عبده بسلسلة حديدية إلى عمود، قبل أن يأمر بضربه، ليظهر لاحقاً وقد تعرَّض للجلد إحدى وأربعين مرة.

على خلاف أعماله السابقة من المرجح أن تكون أعمال العنف التي أراد ستيف ماكوين أن يسلِّط الضوء عليها هذه المرة في فيلم «12 سنة عبودية» هي مركز الاهتمام من الجمهور والنقاد. وقد نجح ماكوين بشكل خاص في التركيز على استحالة هروب العبيد في الفيلم الذي يعتمد على منكرات 1853 لسليمان نورثوب. وقد أسند لنورثوب اسم العبد (بلات)، كما أخبره بقية العبيد هناك في المزرعة بضرورة ألا يقول لأسياده إنه يعرف القراءة أو الكتابة، أو أن يكشف لهم بأنه قادر أن يثبت أنه رجل حرّ مثلهم، لأن ذلك من شأنه أن يؤدّي إلى موته المحقَّق. أما احتمالات التعرُّض للعنف الوحشي فهي كبيرة عند كل وقت وحين. تحدُث خارج الشاشة بالتأكيد العديد من حوادث الضرب بعيداً عن مرصد الكاميرا، إلا أنه عندما يقوم ماكوين بعرض المشاهد الوحشية، فإنه يترك بعضاً منها لخيال المتفرِّج. وقد تختبر تلك المشاهد مدى تجذُّر الرقابة في السينما البريطانية، رغم أنه من المرجَّح ألا يصدر أي أمر بحجب بعض المشاهد.

قد وقف الحاضرون لمدة 10 دقائق بعد العرض، تعبيراً منهم عن مدى إعجابهم بالفيلم الذي عُرض في المهرجان، فيما كان العديد منهم يَمسح دموع التأثر. ومن النقاد من قارن فيلم «12 سنة عبودية» بالفيلم الأميركي السابق «قائمة شندلر» الذي يروي قصة أحد الناجين من المحرقة اليهودية. كما اعتبر العديد من النقاد والمتابعين بأن فيلم «12 سنة عبودية» يعد العمل الأوفر حظاً للفوز بجوائز الأوسكار في الدورة القادمة، ويبدو أنه ضَمِن الفوز بلقب أفضل فيلم منذ الآن. ومن المرجَّح كذلك أن يتنافس ثلاثة بريطانيين للفوز بالجوائز الفردية وهم: ستيف ماكوين عن فئة أفضل مخرج، وتشوتال أجيفور عن فئة أفضل ممثل، وفاسبنر عن فئة أفضل ممثل مساعد. وفي السابق كان أجيفور قد قام بأداء مماثل في دور أحرز بفضله عدة جوائز من خلال شخصية عطيل في مسرح دونمار في سنة 2007.

أصبح ستيف ماكوين وفريقه الذي ضمَّ أيضاً كل: من الفري وودارد، وبراد بيت، والممثلة الكينية وبيتا نيونغ، محلّ التركيز والاهتمام بعد أن نال ثقة الجمهور وكل الفاعلين في المجال السينمائي.

وفي هذا الصدد قال ماكوين للجمهور الذي شاهد عمله إنه أراد أن يقتبس قصة سليمان نورثوب بعد أن شعر أن الحقائق القاسية لزمن العبودية نادراً ما تمَّ تصويرها وإخراجها على الشاشة الكبيرة، وأضاف المخرج اللندني المولد: «أردت أن أرى تلك القصة الحقيقية مجسَّمة في الفيلم» وبأن «هذا هو كل ما في الأمر بكل بساطة».

ومن جانبه قال النجم براد بيت، الذي عمل كذلك منتجاً سينمائياً: «إن ستيف ماكوين هو أول من تساءل عن سبب الغياب الواضح للأفلام التي تتطرَّق إلى تاريخ العبودية في الولايات المتحدة. وهي مسألة كان هذا المخرج البريطاني أول من بادر إلى طرحها».

قراءة في فيلم (الطاحونة والصليب)

إعادة إنتاج اللوحة التشكيلية سينمائياً

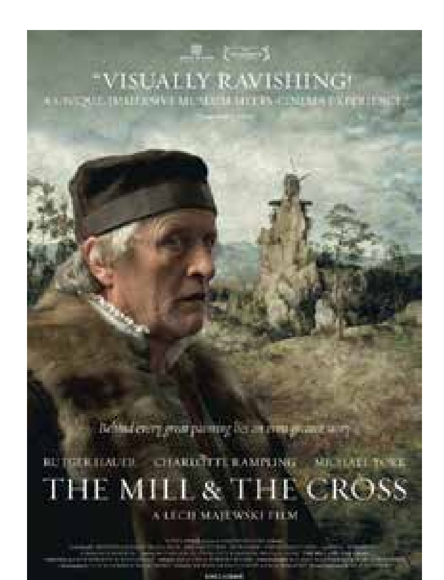
أحمد ثامر جهاد

ليست المرة الأولى التي تتعاطى فيها السينما مع الفن التشكيلي بما له من خصوصية فنية، وما يزخر به من روائع خالدة سجَّلت على مدى القرون الماضية تحوُّلات التجربة الإنسانية بسعتها وتنوُّعها؛ فقد شهدت السينما العالمية منذ بداياتها محاولات إخراجية عدة استفادت بطرق مختلفة من أساليب الفن التشكيلي في بناء اللقطة السينمائية، فيما توجَّهت أفلام أخرى إلى إعادة رسم أعمال الفنانين وحيواتهم في سياق علاقتها بفنِّهم أو بأحداث عصرهم. وبقدر ما برهنت السينما في المجالين الروائي والوثائقي على قدرتها امتلاك لغتها الخاصة إنها كشفت أيضاً عن أصالة الفكرة السينمائية مثلما عَبَّرت عن حسِّها الاحتفائي بالعمل الإبداعي للفنان، فضلاً عن عدد من الأفلام التي تناولت أعمال وسِيَر كبار الفنانين: غويا، وفان كوخ، ومايكل أنجلو، وبيكاسو، ودالي، وجاكسون بولوك، وسواهم.

إلا أن ما يجعل محاولة المخرج البولندي الأصل ليش مايجويسكي في فيلمه (الطاحونة والصليب - 2011) فريدة من نوعها هو بالضبط حداثتها الأسلوبية والجمالية، فضلاً عن تصويرها البارع لمغامرة الدخول إلى عالم اللوحة التشكيلية من دون الاكتفاء بالوقوف عند حدودها.

اعتمد الفيلم الذي شارك المخرج في كتابته وإنتاجه على لوحة كلاسيكية شهيرة هي (الطريق إلى كال ڤاري The way to Calvary) لفنان عصر النهضة بيتر بروغل (1525 - 1569) وعمد المخرج إلى تقسيم اللوحة (1,70 م طول على 1,24م عرض) إلى مشاهد عدة حافلة بالتفاصيل المقتَبسة من العمل الفني ذاته، ليُعاد وصلُ كل تلك العناصر والشخصيات لقطة لقطة وصولاً إلى اللوحة بصيغتها النهائية المكتملة. بمعنى آخر أن الفيلم هو تجربة بصرية أخرى تجاور عالم اللوحة، وتنحو إلى إعادة تشكيلها بشعرية بليغة ولغة سينمائية رفيعة جعلت من هذا الفيلم عملاً مبتكراً أصيلاً وغير مسبوق.

ولأننا إزاء موضوع جرى التعبير عنه أساساً باللون والحركة والكتلة والخطوط فإن الفيلم اختار أن يكون مقتصداً جداً في حواراته التي حملت في معظم المشاهد تعليقات الرسام بيتر بروغل نفسه (الممثل روتغرهاور) حول ما يراه من أحداث وفضائع يرتكبها الفرسان الحمر (الإسبان) بحقّ الفلاحين البسطاء. ويحاول المخرج جعل الحدث أمثولة درامية تستعيد واقعة صلب المسيح، سواء في الأداء أو في المغزى، حيث نرى كيف أن مريم العذراء (الممثلة شارلوت رامبلنغ) تتنهَّد بصمت وإلى جوارها مريم المجدلية وبعض صحبة المسيح، أما الحرس فينتشرون حول خشبات الصلب، ويُمضي يهوذا ليلته المريعة وحيداً قبل أن يقرِّر الانتحار.



عبر مشاهد متتالية يمضي بروغل جلّ وقته في تسجيل الأحداث التي تعترض حيوات الناس، وترسم مصائرهم، فيما يمضي الفيلم في عملية تكبير كل جزء من أجزاء اللوحة وصولاً إلى اكتمالها في نهاية الفيلم الذي يُعَدّ تجربة سينمائية قَلَّ نظيرها.

يشعرك فيلم (الطاحونة والصليب) على مدى ساعة ونصف الساعة أن المخرج يرسم مشاهده بتأنٍّ واحتراف يحاكيان مِهَنِيّة بروغل في نمنمة لوحاته وإشباعها بالتفاصيل الدقيقة التي تشهد على فظائع عصره. يمضي فنان عصر النهضة جُلَ وقته متجوِّلاً في المروج الخضراء، يسجِّل ما يراه من أماكن وبشر: طاحونة الهواء التي تنتصب أعلى الجبل تواصل دورانها، وبائع الخبز يأتي في الصباح ليعرض بضاعته، وليس بعيداً منه يجلس رجل مع زوجته لتناول وجبة طعام بسيطة مع بقرتهم الصغيرة، وعلى الطريق الريفي ثمة عازف جوّال وراقص مبتدئ يمازح المارة، نساء قرويات يحملن المؤونة إلى بيوتهن، وعمال بوجوه كئيبة يتناوبون على قطع أشجار الغابة. ورجل مسنّ يدحرج عجلة عربة، أما بروغل فنراه يستلقي على العشب الأخضر، يراقب نسيج العنكبوت الصغير، متمنِّياً أن يعمل بكفاءة هذا الكائن ودقَّته العجيبة في لحم خيوط مملكته.

يقول بروغل: «على الفنان أن يرسم لوحة كبيرة بوسعها أن تضمّ أكبر عدد من الحيوات. والأهم من ذلك أن يعرف الفنان أين يجب أن يكون مركز

اللوحة». والمركز في لوحة بروغل هو دائرة الموت التي تصوّر واقعة صلب أحد الفلاحين من قبل الفرسان الحمر، مشهد اعتداء سافر لا يمكن فصله عن التراجيديا المسيحية المنذورة لتصوير عذابات المسيح.

الفيلم إنتاج مشترك بين بولندا والسويد، يبتكر حكايته الخاصة التي تشهد على الثيمات الجانبية في اللوحة، ويحاكي بخياله السينمائي عناصرها الإنسانية المؤثّرة التي يصعب الإحاطة بها من دون التمعُّن بكل تفاصيلها ، خاصة وهي تضمّ نحو 500 شخصية، يبدو معظمها غير ملحوظ في وجوده ضمن مشهد بانورامي حيوي يمثّل سمة بارزة لأعمال بيتر بروغل. يسعى الفيلم الذي حفل بأداء تمثيلي رائع، إلى تفكيك اللوحة ويمرّ بمشاهده على حياة عمال الطاحونة ويتقصى بفلسفة الضوء والظل رمزية إطلالتها العلوية على الوادي الذي يعجّ بحركة الفلاحين وعامة الناس.في غضون ذلك يهمس بروغل لصديقه النبيل أن صاحب الطاحونة سيظهر في عمله الفني، وسيكون بمنزلة الربّ وهو ينظر إلينا من علوه، متأمّلاً مصائر البشر في الاسفل.

تتقارب عناصر اللوحة وتتواصل تدريجياً في ما بينها، حيث تشتبك دائرة الحياة بدائرة الموت مع قدوم الفرسان الحمر واقتيادهم لشاب أعزل والتباهي بتعنيبه أمام الناس، ومن ثم تقييده إلى العجلة التي يتخلّى عنها صاحبها، ليتمّ صلبه لاحقاً باستخدام العجلة ذاتها وهي ترفع على أعمده تتحلّق حولها الغربان السود. تنهش الغربان جسد الضحية بينما تبكي الزوجة الشابة أسفل فنارة الموت حبيبها البرومثيوسي .

***

وبقدر ما تتعدّد مصادر المتعة البصرية في لوحة بروغل، فإن الفيلم الذي يمزج التسلية بالعذاب بدا باذخاً في ألوانه التي طغى عليها الأسود والأحمر، وبدا تعبيرياً في جمالياته التكوينية وديكوراته التي حاكت بمهارة أجواء عصر النهضة. أبعد من ذلك يمكن القول إن الديكور أخذ حيّزاً نموذجياً في تشكيل الصورة السينمائية واستمد معناه من



الشخصية والفعل، حينما أسّس علاقته معهما، لتكون له مساهمته الخاصة في الفيلم بتعبير الناقد(في.اف.بيركينيز). وهو ما ظهر جليّاً في الفيلم الذي اجترح علاقة متناغمة ودقيقة بين الديكور والصورة على نحو دلالي، جعل المشهد السينمائي مشحوناً بالمعنى عبر علاقة متوزاية مؤلّفة من رؤية بروغل للواقع الذي تتشكّل فيه لوحته ورؤيتنا له كمشاهدين وهو يعيد رسم العالم الذي يحيا فيه عبر وسيط بصري - سينمائي ابتكره المخرج مايجويسكي.

يظهر التشكيل الجمالي للمشاهد أن المخرج تعامل مع الصورة السينمائية بحسّ فنان تشكيلي يعرف كيف يمازج بين العناصر المختلفة، ويناور بانتقالات هادئة تتحرك الكاميرا فيها بشكل أفقي غالباً وببطء شديد يشبه حركة الريشة بيد الرسام وهو يضع خطوطه ورموزه في مواضعها المناسبة. وربما كان من أجمل إبداعات هذا الفيلم الذي كتب مايكل فرانسيس غيبسن السيناريو الخاص به، أن المشهد يمكن أن يتوقف للحظات لنكون أمام لوحة فنية ساكنة، يمرّ بروغل أمامها ويعلّق على ما يراه فيها قبل أن يستأنف المشهد حركته ثانية. إنها لعبة جمالية فانتازية لتبادُل الأدوار بين الرسام والمخرج والمتلقي.

لقد بدت كل لقطة من لقطات الفيلم غير مقتصرة على موضوع محدّد، لأن الكادر مشغول وموزَّع بعناية تشكيلية متقنة. فإذا كانت المرأة التي تنظر من نافذتها إلى المنحدر المحاذي لمنزلها الشاهق هي موضع السؤال عن مصير ابنها(المسيح) الذي اقتيد من قبل الفرسان الحمر لمعارضته السلطة فإن وحدتها تعلن عن نفسها بجملة عناصر تتشكّل من أشخاص وأشياء عدة تتحرك في الأفق البعيد للمشهد: أطفال يرقصون في زاوية قَصِيّة، وفرسان يتمايلون على خيولهم محاطين بغيمة غبار كثيف، رجُل يستلقي على المروج البعيدة ويظهر مثل خط صغير متعرِّج أو نقطة سوداء في فضاء بصري فسيح.

اجتهد مخرج ومصور الفيلم مايجويسكي كثيراً عبر هذه التشكيلات الصورية في استعادة عالم بروغل مثلما يظهر في أعماله الفنية المعروفة،وما هذه التقنية الأسلوبية إلا حيلة من حيل بروغل في الولوج إلى خفايا الواقع الذي لا يظهر للرائي كل حقيقته إلا من خلال تصوير دقيق يربط جميع العناصر بقضية أو بمعنى ما. حينما يعمد الفنان إلى وضع مئات الأشخاص المنشغلين بأعمال وحركات وسكنات مختلفة،قريبين كانوا أم بعيدين، متشابهين أم متنافرين في عالم لوحته فإن ثمة ما يوحّد بينهم في النهاية..

متعة خاصة او قَدَر أبدي يتحايل علينا بالموت، والفقر، والأمل.

لا يمكن للجماعات الأهلية أو الدينية أن تتعايش في بلادنا من دون ذلك الأثر اليومي الذي تتركه مفردات العيش والاحتكاك اليومي في كلا الجانبين. فما بالك حين يتعلق الأمر ببلد مثل لبنان عاش دائماً على حافة الحرب الأهلية، منذ الحرب الأهلية الكبرى العام 1860، إلى حرب العام 1958، وصولاً إلى الحرب التي امتدت بين عامي 1975 - 1990، من دون أن يستطيع أحد التأكيد إن انتهت هذه الحرب الأخيرة أم لا! وربما هذا ما تحاول مسرحية «بيروت الطريق الجديدة» أن ترويه، حيث الحرب الخافتة غالباً، والمعلنة أحياناً بين حي بيروتي يمثل طائفة بعينها (السّنّة) وأحياء مجاورة تنتمي إلى طائفة أخرى (الشيعة).

«بيروت الطريق الجديدة»:

الضحك في مواجهة الاستبداد

راشد عيسى

العرض المسرحي الذي قُدِّم أخيراً في بيروت، بتأليف وإخراج الشاعر والمسرحي يحيى جابر، وأداء ممثل وحيد هو زياد عيتاني، يحكي سيرة حيّ «الطريق الجديدة» الذي يتكوّن من كبريات عائلات بيروت التقليدية التي غادرت وسط بيروت لتجد ملاذها في ذلك الحيّ الشعبي، الذي سرعان ما سيتحوّل بدوره إلى رمز سنيّ، وخزان بشري هائل، وعصب متحفّز دائماً، بحكم التجاور مع المحيط الشيعي المسيطر عليه من قبل الحركتين الشيعيتين الكبريين في البلاد: «حزب الله»، و«حركة أمل». حيث هذه العلاقة المستمرة من الشدّ والجذب، ومحاولات الاستحواذ والسيطرة.

أول دروس العرض المسرحي البيروتي تبدأ من فريق العمل، حيث المخرج والكاتب يتحرّر من طائفة معينة، وهو يعمل إلى جانب ممثل ينتمي إلى طائفة أخرى، بل هو بالذات ابن ذلك الحي، الذي تؤرّخ له المسرحية. وما الحكايات التي يقولها عن ذلك الحي سوى حكايات عاشرها، وولد معها، ورواها مراراً وتكراراً. لكن العمل بين مبدعين ينتميان إلى طائفتين مختلفتين ليس مجّرد تكاذب وطنيّ، خصوصاً أنهما يفضحان في العرض تلك المماحكات اليومية بين الطائفتين، وأحزابهما السياسية، هما لا ينكران العداء المتبادل، لا يساهمان في التزوير، وتلك أول خطوة في أن يوضع النقاش والجدل على السكّة الصحيحة.

يمزج عرض «بيروت.. الطريق الجديدة» بين تاريخ لبنان والسيرة اليومية للمكان البيروتي العريق، يضيء محطات من تاريخ المكان، منذ شقّ الفرنسيون تلك الطريق، مروراً بأحداث كبرى، من قبيل موت الزعيم جمال عبد الناصر، وكيف خرج الحي في جنازة رمزية له، وولادة المقاومة الفلسطينية واللبنانية، و«ولادة» أول شهيد لبناني مقاوم إلى جانب الفلسطينيين المقاومين، الاجتياح الإسرائيلي للبنان، اغتيال الرئيس رفيق الحريري، الانتخابات النيابية، أحداث السابع من أيار التي اجتاح فيها «حزب الله» مدينة بيروت، وسواها من أحداث.

هي سيرة كوميدية لسكان المكان ومحيطه، تستعيد على سبيل المثال حساسية الرموز الدينية بين المتجاورين. يرينا العرض دأب سيدة كي تثبت لجارتها كيف أنها تقدِّس الرموز الدينية نفسها، وأنها لا تكنّ العداء لمقدَّساتها. كما يعرض العمل لفتاوى دينية متضاربة، حسب الموقع الذي تصدر عنه: فتاوى في أمور الجنس، والرقص، والزواج، والطلاق. وما عرضها على هذه الشاكلة إلا تشكيك صريح بنزاهتها، حيث تعبّر في النهاية عن أهواء ومصالح مطلقيها.

ما من حكاية محدَّدة في العرض؛ فهو لا يقوم على نصّ مسرحي تقليدي ينطلق من بداية، ويمضي إلى ذروة تقوده إلى حلّ، إنه نوع من الحكي، قصص متجاورة من دون حبكة واضحة، ما يجعل الممثل الوحيد أقرب إلى حكواتي المقهى، غير أنه ينهب أبعد قليلاً في التمثيل، حين يمضي في تقليد كل الشخصيات، من نساء ورجال، مستعيناً بأغراض وملابس بسيطة، فهذا الغطاء على الرأس يحوِّله



إلى جميلة الداعوق، وتلك الإيماءة تجعل منه (أبو العبد)، الشخصية البيروتية التقليدية. ممثل بارع بالفعل، رغم أنها المرة الأولى له على خشبة المسرح، بارع ليس فقط في استحضار هذا الكم الهائل من الشخصيات في شخص وحيد، بل في ذلك التجاوب الذكي مع جمهور الصالة الذي يحتاج إلى مهارة وخبرة ومقدرة خاصة على الارتجال.

لا يفوت الممثل والعرض كاملاً، أن يعرض لتاريخ الظلم الذي يتعرض له الحي، سواء من جيرانه أو من استبداد النظام السوري خلال فترة سيطرته على لبنان. ويستخدم العرض لذلك حكاية فريقَيْ كرة القدم اللبنانيين «النجمة» و«الأنصار». يروي كيف جرى تأسيسهما، وكيف باتا رموزاً سياسية، يشكّل انتصار أي منها في لعبة مبارة انتصاراً سياسياً. تُروى سيرة تشكيل الفريقين كما لو أنها بالفعل سيرة الأحزاب المتحاربة، وصولاً إلى تجسيد استبداد النظام السوري من لعبة كرة قدم لأحد الفريقين مع فريق رياضي سوري، وكيف أراد

سيرة كوميدية لسكان المكان تستعيد حساسية الرموز الدينية بين المتجاورين

النظام للفريق أن يربح بالقوة. هنا بالذات يتبدّى كيف أن بإمكان الكوميديا أن تواجه الاستبداد، وتمرّغ كل هيبته وقوته وسطوته. وبالطبع ليس فقط هيبة النظام السوري، بل وكذلك هيبة أنصاره من «حزب الله».

العرض قُدّم بمهارة فائقة على مستوى الحكاية، والأغنية الشعبية، وحتى الحضور الموسيقي الحيّ في العرض، حيث العازف يقدّم بشكل حيّ على الخشبة ما هو أكثر من الفواصل والمؤثرات، إنه يساهم أحياناً في الحوار وفي الحدث. وللأغنية الشعبية حضور لافت في العرض، كما لو أن المسرحية جاءت وثيقة وشهادة كاملة، في السياسة، وفي الأغاني الشعبية وفي يوميات العيش.

لم ينجُ العرض بالطبع - رغم الحريات المزعومة في لبنان - من مقصّ الرقيب، المتمثّل بـ «الأمن العام اللبناني»، حيث سبق للأخير أن استدعى مخرج العمل ومؤلّفه يحيى جابر راجياً حذف بعض المقاطع «من أجل مصلحة العرض»، وربما «من أجل اللُّحمة الوطنية».

مرّ العرض بسلام، بل بنوع من الاحتفال بعمل فني يسمّي الأشياء بأسمائها، في قالب فني ممتع وأخّاذ. وربما لم يكن له أن يمرّ لولا أن النظام السوري، وأنصاره في لبنان، مشغولون بمعركة أكبر مع الثوار السوريين. ولكن، من قال إن مسرحية جابر وعيتاني «بيروت الطريق الجديدة» بعيدة عن تلك المعركة؟

فخري أبو السعود
الشهاب الذي انطفأ سريعاً

د. محمد أحمد عبدالهادي رمضان

كانت حياته كالشّهاب الخاطف، لم يكد يومض حتى انطفأ ولَفَّه الظلام. ولم تكد مخايل نبوغه تلمع مبشِّرة بطلوع نجم في فلك الأدب والنقد، حتى اختصر الموت عوده وهو في نضارة الشباب. وكان الرزء فيه كبيراً لو أنه قضى نحبه مثل سائر البشر لأجل مكتوب لا مَرَدّ له ولا مفرّ منه، ولكن الفاجعة فيه كانت أكبر وأوقع، حينما اختار الموت، فأنهى حياته بيده.

كان هذا هو المصير المأساوي الذي اختطّه لنفسه فخري أبو السعود وهو يستقبل أولى سِنيّ العقد الرابع من عمره،فإذا أردنا أن نترجم له لم نجد إلا بضعة صفحات لا تتسع لأكثر منها حياته التي اختصرها بنفسه، فلم يجاوز بها الثلاثين من عمره إلا بعام واحد.

وُلد فخري أبو السعود في بنها (بمصر) سنة 1909، والتحق بمدرسة المعلمين العليا بالقاهرة، فكان مثالاً للطالب المجدّ المجتهد في دراسته، المعتّد بنفسه. يقول زكي نجيب محمود:

«..كنا نطلب العلم في مدرسة المعلمين العليا - وكنت أسبقه في الدراسة بعام - وقرر الأساتذة في غضون السنة أن يختبروا الطلاب فيما علّموهم، وأبى الطلاب إلا أن يُترَك حبلهم عل الغارب حتى نهاية العام، وأجمع على ذلك ما يقرب من نصف ألف من الطلاب. إلا واحداً استوحى صوت العقل، وربأ بنفسه أن ينساق مع الجماعة انسياق الشاة في القطيع، وجلس وحده في بهو الامتحان يجيب، ووقف مئات الطلاب في الفناء، كأنهم الذئاب، يرقبون من الأبواب والنوافذ هذا المارق العاصي، وإن هي إلا ساعة وبعض ساعة حتى أقبل ذلك «الواحد» إلى حيث «القطيع» الذي التفّ به يرجمه بألفاظ غلاظ، ويشويه بألسنة حِداد، وهو يدور ببصره بينهم لا ينطق ولا يجيب. وأشهد أني هتفت في نفسي حين رأيت هذه الإرادة العاقلة ثابتة كأنها الطود الراسخ: والله إنه لرجل. والرجال فينا قليل!.. ولم يكن عجيباً أن أقرأ بعد ذلك بأعوام لهذه النفس الجادة الحازمة صرخة توجّهها إلى «بني مصر»:

إلام تغيب الشمس عنا وتطلع
ونلعب في ظل الحياة ونرتع
نهيم بهزل لا نهيــم بغيره
ونهرب من جدّ الحياة ونفزع
ونحجم عن أخطارها وصعابها
وتنهبنا لذّاتها والتمتـّـع

ذلكم هو الشاعر الأديب فخري أبو السعود كما أبصرته أول مرة».

ويستمر زكي نجيب محمود في كلامه بقوله: «فلما انقضى على ذلك الحادث أعوام ثلاثة. وقفت في إحدى المكتبات أقلِّب ما أخرجته المطابع من كتب، فرأيت كتاباً عن عرابي زعيم الثورة المصرية قد أخرجه للناس فخري أبو السعود، أخرجه ذلك الطالب الذي ثار يوماً على زملائه الطلاب، وإنه لمصيب، وإنهم لمخطئون، وتقرأ الكتاب، فإذا بالشاب الثائر ينفث على صفحات كتابه شواظاً من نار، فأدناه ذلك من نفسي لما أدركت ما بين نفسينا من أواصر القربى، ووالله كم طربت حين قرأت له بعدئذ هذه القصيدة الشماء، التي أنشدها لقومه يذكّرهم بموقعة التل الكبير، ومنها:

ولم أرَ يوم التلّ عاباً وسُبّــة
ولم أره الا أغرّ وأمجـــدا
أنخجل إن قمنا نذود عن الحمى
ويسحب أذيال الفخار من اعتدى؟
سلامٌ على قيل تولّى زمامــها
أعفّ الورى قصداً وأنقـاهم يدا

وانطوت أعوام دراسته، وكان من الناجحين في طليعتهم، ولكنه لم يجد له في وزارة المعارف مرتزقاً، فاشتغل في إحدى المدارس الحرة عاماً، ثم أراد الله في ختام العام أن يلمع

جوهره من جديد، فأُجريت مسابقة في اللغة الإنجليزية ليُبعَث بالمتفوقين إلى إنجلترا، فكان فخري من هؤلاء المبعوثين إلى جامعة (اكستر)، حيث استزاد من اللغة الإنجليزية ليقوم بعد عودته بتدريسها.».

***

عاد الشاعر إلى أرض الوطن بعد غربة عامين، وكأنما تستعر في نفسه رغبة التجديد في الأدب العربي. فما أراد أن تذهب قراءته في الآداب الإنجليزية سدى، فامتشق القلم، وأخذ ينشر المقالات عشرات عشرات، يقارن فيها الأدب العربي بالأدب الإنجليزي، ويغمز آنا بعد آن بما يريد لنا من الإصلاح..

هذا النشاط الفيّاض هو أخصّ ما يطبع تلك الحياة الفريدة. وحسبك أن تعلم عنه أنه لا يفتر لحظة واحدة من نهاره وصدر ليله، يصحو في الصبح الباكر، فيعدو ساعة أو ساعتين في شارع الكورنيش، ويعود إلى داره ليأكل طعام إفطاره، ثم يقصد إلى المدرسة يباشر واجبه في إخلاص محمود، فإذا ما خلت له ساعة بين ساعات الدرس أسرع إلى ملعب التنس يملأ فراغه لعباً طروباً، ثم لا يكاد يفرغ من عمله حتى تراه يعدو عدواً إلى البحر يسبح بين أمواجه، فإن أقبل المساء أوى إلى داره، وأخذ يطالع حتى ساعة متأخرة من الليل، وكانت زوجته الإنجليزية خير زميل ومعين، تشاركه اللعب والسباحة والقراءة، فقد كانا زوجين ائتلفا في نغم جميل، يعجبها ما يعجبه، وتميل إلى ما يميل إليه، وبلغا من هذا الاتّساق العجيب حدّاً بعيداً، حتى حَرّما على نفسيهما معاً أكل اللحم بكافة صنوفه، والاكتفاء بأكل الخضر، لأن فقيدنا وزوجه لا يسيغان إراقة الدماء..!

ومضت سنوات نَعِمَ فيها بهذه الحياة الهادئة المستقرة، وأنجبت له زوجته ولداً، إلى أن نشبت الحرب العالمية الثانية 1939م فسافرت زوجته ومعها ولدها لزيارة أهلها. وحالت الحرب دون عودتهما، حدث هذا في الوقت نفسه الذي كانت فيه حكومة لندن تعدّ العدّة لتجنيب أطفال بريطانيا (شباب المستقبل) ويلات الغارات الجوية الألمانية، فجمعت أغلب أطفال بريطانيا في سفينة ضخمة لتتجه إلى مكان آمن في كندا وبالفعل أبحرت السفينة، ولكن يؤتى الحذِر من مكمنه، فعلى حين غرة تظهر من أعماق المحيط غواصة خؤون غدور لتدمر السفينة البائسة عن آخرها، ويلتهم المحيط في قاعه عشرات الآلاف من الأطفال الأبرياء.

سمع بهذا النبأ شاعرنا، فإذا الحياة تظلم في عينيه، ولكنه تماسك حتى يتأكد من الخبر اليقين. وبعد أيام قلائل وفي صبيحة يوم الحادي والعشرين من أكتوبر 1940 بالتحديد، سُمع دويّ طلق ناري من حديقة داره، وأسرع الناس في حيّ الرمل الهادئ إلى مكان الحادث ليجدوا الشاعر الشاب جثة هامدة مضرّجة بالدماء. فقد فارق الحياة منتحراً بإطلاقه رصاص غدارته على رأسه بعد تأكّده من غرق وحيده في حادث السفينة المنكوبة.

يا عجباً! أَمَن استعاذ بالله من إراقة دم الحيوان، هو هو نفسه هذا الذي رآه الناس في حديقة داره جالساً على مقعده، يمسك الغدارة بيد تعوّدت حمل القلم، ويزهق روحه مختاراً؟

وفيم ذاك؟.. لقد أجاب ببيت من الشعر سَطّرَه قبيل موته على ورقة ألقاها أمامه ليقرأها كل سائل:

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش
«ثلاثين» حولاً -لا أبالك - يسأم

وهكذا مضت حياة هذا الشاعر الأديب على حين كانت الأوساط الأدبية تتوسَّم فيه مستقبلاً واعداً بجلائل الأعمال.

***

ومع قصَر الحياة التي عاشها فخري أبو السعود فقد استطاع أن يقدّم خلال سنواتها القليلة إنتاجاً فكرياً وفنياً يروع بغزارته وجودته، فقد كان شاعراً مرهف الحساسية.

وكان إحساسه وعينه هما سبيله إلى إجادة الشعر وإتقان التصوير، ففي (إكستر) المدينة الجميلة كل الجمال الفاتنة كل الفتون كان فخري يستريح من عناء الدرس ليسلم نفسه إلى الطبيعة المرحة حيناً، العابثة أحياناً لينتزع منها سرّها، ويستوحيها خبيئة نفسها، ويستكن فؤادها.

وهو حين يصور الطبيعة، أو يصف منظراً من مناظرها يوفي الوصف حقّه، ويعطي الصورة ثوبها الحقيقي، فيُخَيَّل إليك وأنت تقرأ شعره أنك تنظر إلى لوحة من صنع رسّام ماهر، ويُخَيَّل إليك أنك تسمع الشجر إذا حفّ. والندى إذا تقاطر. ويُخَيَّل إليك أيضاً أنك تشمّ العطر إذا تأرجح، والياسمين إذا تنفّس.

اسمعه يصف رقة الياسمين، ووشيك ذهابه، وسرعة انفراطه، فيقول:

وشيك الذهاب إذا نظمه تكامل أوشك أن ينثرا
أعدُّ ضحاياه في كل يوم وقوعاً هوامدَ فوق الثرى

فأي صورة أرقّ من صورة الياسمين وهو متناثر على الأرض مبعثر، بعد أن كان يزين الجدار في عقد منتظم وشمل ملتئم؟

ويصف الروابي المتسامية وقد حجبت الأفق، وأشرفت على الكواكب بقوله:

قلل تسامت في الجواء وحَجَّبَتْ
أفق السماء إلى الكواكب تومي
إني رفعت الطرف قَصَّرَ شأوه
إشراف مرفوع السموات جسيم
وكأن خطوي في دروب وعورها
نمل يدبّ على سراة أديم

***

وجدير بالذكر أن فخري أبو السعود الشاعر، قدم لنا باقة من المقالات عَدّها كبار الأدباء أثراً رائعاً من آثار تراث أدبنا النقدي، استطاع صاحبه (الأديب فخري أبو السعود) أن يتبوّأ به منزلة الريادة في ميدان جديد من ميادين الدرس الأدبي. وهذه المقالات - التي يرتفع عددها إلى خمس وخمسين مقالاً - يجدها القارىء موزّعة بين مجلات ثلاث شهيرة هي مجلة الرسالة، ومجلة الثقافة، ومجلة الهلال.



عارف حمزة

في مديح العتمة .. وأحوالها

ربّما هناك الكثيرون مثلي، في الحيّ الذي أسكن فيه، يُمضي ليله في مراقبة الأنوار القويّة والطويلة التي ينثرها القنّاصون في محيط دائرة قد يصل قطرها إلى ثلاثة كيلومترات. إذ ما عادت لدينا أعمال كثيرة في الليل، مع انقطاع الكهرباء، وحظر التجوّل المستمرّ، وغير المعلن. لا شيء يُعطي لحياتنا معنىً هنا مثلما يُعطي لها الخوفُ في الليل. فالأطفال ينامون مبكّراً، ليس بسبب العادات الحضاريّة في التربية، بل لأن الكهرباء تظلّ مقطوعة عندنا لإحدى وعشرين ساعة، بينما تأتي لثلاث ساعات متفرّقة: ساعة ونصف من العاشرة صباحاً إلى الحادية عشرة والنصف، ونفسها الفترة في الليل. ومرات قليلة تأتي في الرابعة عصراً حتى الخامسة والنصف. فالفترة العظمى هي أربع ساعات ونصف فقط من الكهرباء، بينما العتمة تظلّ متوافرة بكميات كبيرة. هذا فيما عدا أسبوعاً كاملاً من العتمة المتواصلة، تحوّلت فيها مؤونتنا إلى أطعمة شاخت ببطانة سميكة من العفن الأبيض والأخضر. وهكذا تعلّم ابني الرسم في العتمة. وكان علينا، أنا أو أمّه، أن نمسك بالشاحن الكهربائيّ الصينيّ اليدويّ الصغير الرخيص أمام وجهه لكي يُكمل ما يرسمه. ثمّ عثرتُ على شاحن ثقيل يلبسه في رأسه كغوّاص. وإذا جاءت الكهرباء فجأة كان يصرخ بأن نطفئها حتى يستطيع إكمال لوحته الأبديّة. كان قد تعوّد على النور الذي نُرسله له بأيدينا وليس على النور المغشوش، الذي يحمل العتمة على سطح وجه نوره الضئيل، نورُ المنّة..

أصبح طفلاي ينامان في السادسة والنصف عصراً في الصيف، وبعد المغيب بقليل في الشتاء. هما اللذان كانا يسهران حتى منتصف الليل قبل اندلاع الحرب الغامضة هنا. كان سهرهما شقاء بالنسبة لنا، وصار نومهما المبكّر، وبالتالي استيقاظهما المبكّر، شقاءً كذلك. في العتمة كبرا عامين ونصف. على يد العتمة كبرا من دون أن ننتبه. وصار الكبيرُ، الذي في السابعة من عمره، يشاهدُ أحلاماً منقوصة من نهاياتها، لأنّ الكهرباء صارت تنقطع فجأة في نومه أيضاً!!. هكذا برّر لي، فظننتُ أنّه يستهزئ بعقولنا، هكذا ببساطة برّر الأمر، فعرفتُ أنّه كبر عامين ونصف في غفلة عني.

العتمةُ حبيبتي. كما كان يحلو لي القول بأنّ الأرملة حبيبتي. إذ لطالما ظننتُ بأنّ العتمة هي السكون، وبدرجة ما هي الموت. فلم أكن أعرفُ أنّ الحياة يمكن أن تجري في العتمة، بالتعوّد والهلع والسكون المضني، سوى من حركة حشرات الشوق، كما عند الاستلقاء براحة في قبر. كنتُ أظنّ أنّ العتمة هي قلبُ الحرمان، وتحقّقت فكرتي الطريّة عنها. لا شيء يُعطي لحياتنا معنىً هنا مثلما يُعطي لها الحرمانُ في العتمة.

صحيح أنّني تدرّبتُ على العتمة، لستة أشهر طويلة وثقيلة، أثناء حقن عينيّ بزيت "السيلكون" لإنقاذي من العمى، واستطعتُ أن أكتب قصائد لي بطريقة المكفوفين، بالتسجيل الصوتيّ على الموبايل، ومن ثمّ تفريغها بعد شفائي من العمى، ونشرها في كتاب. إلا أنّ ذلك كان باستسلام رهيب ليد طبيبة جرّاحة لا أعرفُ لماذا كانت تبكي عندما كنتُ أضحكُ مخدَّراً لساعة ونصف، والشفرات الليزريّة الرقيقة في يدها تشقّ القزحية بمهارة، فتسيلُ الصور على خديّ ورقبتي كدماء قديمة؟؟. إلا أنّ هذه العتمة يصاحبها خوف غريب، وحرمان غريب. ربّما لأنّني كنتُ سأفقد النور لوحدي في تلك العتمة، ولأنّ عائلتي بكاملها، وربّما كلّ أفراد الحيّ الذي أسكنُ فيه، سيعيشون في عتمة حارّة، إذا حملها صاروخ إلينا. إذ في الحرب فقط ندمتُ لأنّني تزوجتُ. وندمتُ لأنّني حظيتُ بطفلين لا ذنب لهما في فقدان طفولتهما سريعاً، وفي فقدان البراءة والطمأنينة وأماكن اللهو، في تحويلهما إلى مريضين نفسيّين صغيرين في مصحّ كبير. في أن يدخلا لوحدهما، في الليل، هذه الغابة الكثيفة. العمى بالنسبة لي كان يعني موتاً مضاعفاً، لذلك كنتُ لا أخشى الموت بقدر ما كنتُ أخاف العمى. بينما أكون في هذه العتمة قد أخذتُ شخصين بريئين إلى الموت. شخصين على الأقل هما طفلاي، كي لا أقول ثلاثة أشخاص، فربّما زوجتي كانت ستتزوّج بشخص يأخذها إلى الطرف الآخر من العالم، حيث تنبتُ الحياة هناك بغزارة، ويمكن قطفها من الشبّاك مباشرة.

كثيراً ما فكّرتُ بأنّ طفلي الأكبر بحاجة إلى طبيب نفسي. وكانت تلك الفكرة تجرحني وأنا أحاول أن أقارن بينه وبين بقيّة الأطفال. ثمّ فهمتُ بأنّني فكّرت بهذه الطريقة لأنّ حياتنا كلّها خربَتْ في هذا الدمار الهائل، بأنّنا أصبحنا منكوبين نفسيّاً، وأصبحنا جميعاً بحاجة إلى مصحّ نفسيّ. كم كنتُ أنانيّاً حينذاك. ولم أستوعب بأنّ الأطفال هم الأكثر حساسيّة في تلقّي الأشياء واستيعابها بطريقة أفضل من الكبار، فإذا فرضنا بأنّه بات بحاجة إلى طبيب نفسي، يكون الكبار، مثلي، قد قطعوا شوطاً كبيراً في حقل الجنون. فهم (أي الأطفال) يمتلكون شخصيّات متفرّدة ومبدعة، ولا تخرب شخصيّاتهم تلك إلا عندما نتمادى في التدخّل في حياتهم، بمبرّر التربية، كي يشبهوننا.



العمل الفني: غسان نعنع - سوريا